NUEVA HISTORIA DEL TANGO

De los orígenes al siglo XXI

Héctor Benedetti



siglo veintiuno editores

Índice

colección
singular

Héctor Benedetti

NUEVA HISTORIA DEL TANGO

De los orígenes al siglo XXI



Benedetti, Héctor Ángel
Nueva historia del tango: De los orígenes al siglo XXI.- 1ª ed.- Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015.- (Singular)

EPUB.

ISBN 978-987-629-620-5

1. Música Popular. I. Título

CDD 781.63

<www.sigloxxieditores.com.ar>

Diseño de cubierta: Juan Pablo Cambariere

Digitalización: Departamento de Producción Editorial de Siglo XXI Editores Argentina

Primera edición en formato digital: noviembre de 2015

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

ISBN edición digital (ePub): 978-987-629-620-5

El tango no nació sólo en las orillas

Prefacio para reinterpretar (y tal vez corregir) un viejo relato

El tango crea un turbio pasado irreal.
Jorge Luis Borges

Como se sabe, los primeros intentos por registrar la historia del tango se empeñaron en adjudicarle un pasado legendario y mitológico. El público recibió esta imagen con aprobación, y hasta podría decirse que la reforzó y canonizó. Esa edulcorada fábula de compadres colaboraba con varios propósitos, entre ellos, liberar tanto a articulistas como a espectadores de los aburridos pormenores de una evolución técnica que, seguramente, no comprendían ni buscaban comprender. Y, además, sirvió para sustentar argumentos de sainetes, radioteatros, películas, poemas evocativos y hasta de conversaciones de protagonistas auténticos.

Sin embargo, solían alzarse algunas voces que ponían en entredicho esa versión, más cercana al anecdotario de arrabal que al registro de la historiografía moderna. Y si bien tampoco reclamaban un soporte documental, tendían, en su objeción, a basarse en una realidad diáfana e inapelable: ninguna persona mayor de determinada edad había observado nunca lo que aseguraban historiadores y libretistas. Nadie había sido testigo del nacimiento del tango en un almacén ni en el patio de un prostíbulo del barrio de Retiro. Nadie tampoco había visto que se lo bailara en las esquinas entre personas del mismo sexo, a no ser como hecho aislado y caricaturesco, mero juego *pour la galerie* (hay fotografías, pero sospechamos de su representatividad). Era evidente que la

acción se había desdoblado: por un lado, la crónica genuina, ignorada por la mayoría; por otro, la narración ficcionalizada de hechos acerca de los cuales todo el mundo parecía poder dar testimonio si hurgaba un poco en sus recuerdos (que a veces ni siquiera eran suyos). Naturalmente, ganó esta última tendencia.

Así, los primeros compiladores –que no eran historiadores de profesión, sino periodistas y, a menudo, poetas–, al ordenar los registros para establecer la génesis del tango, se toparon con importantes socavones difíciles de salvar. Y la solución que encontraron fue rellenarlos con evocaciones no del todo fidedignas y extraer de ellas conclusiones de un rigor cuando menos cuestionable. Basta recordar, por ejemplo, que recién en los años sesenta surgirían los primeros estudios realizados con criterio musicológico y que habría de pasar una década hasta verlos reunidos en forma integral.

A fin de evitar una historia del tango asentada en el mito o en datos duros y acopio de referencias, este libro se propone analizar en forma crítica el devenir del género entendido como un *movimiento*. Para ello, fue necesario adoptar algunos criterios que, en conjunto, ofrecieran un enfoque distinto del habitual.

En principio, un replanteo de la periodización. A menudo, se definen para el tango etapas acotadas por fechas muy precisas que suelen coincidir con el comienzo y el final de una década. De este modo, se dan por concluidos ciertos períodos de forma tan estricta que, por ejemplo, se hace declinar la Guardia Vieja abruptamente en 1920 sin considerar que su decadencia fue un lento proceso iniciado hacia 1917 que duró hasta entrada la década siguiente; o se habla de una estética característica de los años cuarenta sin notar que sus primeras manifestaciones surgen entre 1932 y 1935. Por el contrario, hemos comprobado que cada etapa refleja mejor su realidad cultural cuando se pone en evidencia la naturaleza gradual y compleja de los cambios que la determinan.

Luego, una desmitificación de supuestas escenas fundantes en favor del apoyo documental. Es una constante de los libros de tango incluir alusiones no del todo comprobadas o hasta desfasadas de su tiempo, como por ejemplo, decir que nació “en las orillas” (una referencia sin su adecuada definición, aunque es obvio que implicaría cierta marginalidad) cuando en realidad surgió en varios

frentes al mismo tiempo; o que tardó mucho en ser admitido por "la alta sociedad" (otro concepto impreciso, pero que supone refinamiento) cuando lo cierto es que tuvo una aceptación casi inmediata. También se ha repetido innumerables veces que en los prostíbulos porteños se bailaba, cuando de hecho estaba prohibido por una ordenanza municipal que se cumplía bajo pena de multa y pérdida de habilitación. Esto se potencia al aceptar sin cuestionamientos afirmaciones realizadas en reportajes y libros de memorias que, en la mayor parte de los casos, no eran otra cosa que testimonios "corregidos y aumentados" por sus autores.

Otro punto de diferenciación ha sido nuestro especial interés por movimientos antes que por individuos. Para entender el tango como sistema no es necesaria una sucesión de biografías, sino la articulación de sus episodios más destacados. En la práctica, muchos de los libros presentados como "historias del tango" son en realidad una colección de retratos, como si cada artífice fuera una célula aislada que progresó independientemente de su contexto. Ejemplo típico de ello es invocar la aparición de Carlos Gardel interpretando *Mi noche triste* en 1917, lo cual resolvería, de un día para otro y sin seguir su lógica interna, la historia del tango cantado. Muchos otros acontecimientos han quedado así reflejados como la obra de una persona en un momento concreto, ignorando que pudieron ser la culminación de un largo proceso evolutivo atravesado por tendencias y corrientes.

Creemos importante señalar, además, que la ubicación de determinados artistas en un momento particular no significa, necesariamente, que hayan permanecido inactivos antes o después del marco de referencia del capítulo en el que aparecen. Si se los asocia a tal o cual circunstancia, es por lo preponderante de su labor en la época en que se inscriben.

Así como Paul Valéry creía que la historia de la literatura "no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la historia del *espíritu* como productor o consumidor de literatura" (su pensamiento, escrito así, nos ha llegado a través de otro gran escritor), nosotros también preferimos presentar al tango como un conjunto de novedades ocurridas durante un período de tiempo, antes que mostrarlo como una secuencia de biografías donde el autor se

convierte prácticamente en un hagiógrafo. “Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor”, continúa Valéry, y, aplicada al tango, también es verdad, aunque en este punto nos hemos apartado de esa idea para ilustrar mejor cada época a través de ejemplos concretos que pudieran resultar accesibles al lector.

Comenzaremos con la historia previa al tango propiamente dicho, la de un tiempo que, ya en el siglo XX, fue considerado confuso y que aquí intentaremos dilucidar: el del “tango de los negros” (si es que en verdad existió), los cancioneros criollos anteriores a la popularización del tango, los bailes del 1800 y los primeros registros documentales, que hoy apuntan a una música que acababa de nacer y estaba en formación.

Luego, encabalgados entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, recorreremos el período de la consolidación del género, cuando tuvieron capital importancia la búsqueda de nuevas formas expresivas por parte de músicos y compositores, la incorporación del bandoneón, la proliferación de los lugares de baile y la lenta conformación de un repertorio característico.

En el tercer capítulo, avanzaremos hacia los días del Centenario de la Revolución de Mayo (1910), momento en el que se producen varios hechos fundamentales para que el tango se establezca definitivamente como género, tales como la aparición de la “orquesta típica” y su difusión a través de una próspera industria fonográfica. Y más adelante conoceremos la evolución de los primeros tangos para ser cantados, con poemas escritos siguiendo un conjunto de preceptos y normas que, de allí en más, se volverían constantes.

El capítulo 4 expone el panorama tanguero propio de los años veinte tras la extinción de la llamada Guardia Vieja, para dar paso a una nueva tradición que incluyó cambios significativos en todo sentido (ritmo, melodía, interpretación, nuevos medios de difusión…) que, a mediados de los años treinta, ya no serían tan novedosos. Así, en momentos particularmente críticos, para sobrevivir el tango exigiría una pronta reformulación.

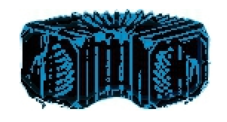
El quinto capítulo refleja la salida de aquella crisis y un nuevo gran apogeo gracias a otra renovación, en este caso, a favor de las orquestas típicas de corte bailable, que hallaron un modo de modernizarse sin romper con el clasicismo. Esta época, considerada

por muchos como “dorada”, se vio favorecida en otros ámbitos del quehacer tanguero por una enriquecedora actividad poética y por la profesionalización de las industrias culturales vinculadas, entre otros aspectos.

Pero esta alta demanda de tango durante los años cuarenta, en cierta medida, sería también la causante de la depresión posterior, tal como veremos en el capítulo 6. En forma más dramática que en años anteriores, la multiplicación de actores no se vio acompañada por la calidad de los resultados, y a este resentimiento estético se sumaría una menor capacidad de reacción por parte del tango ante otras novedades culturales, de rotación cada más vertiginosa.

Finalmente, en el capítulo 7 asistiremos al resultado de las tensiones estéticas internas que sufría el tango y a la pérdida o falta de renovación de su público, algo que daría origen a un largo ocaso, del que emergería con inteligencia hacia finales del siglo XX y comienzos del XXI.

Por último, quisiera agradecer especialmente las colaboraciones y sugerencias de Guada Aballe, Bruno Cespi, Carlos Díaz, Héctor Lorenzo Lucci, Josefina del Carmen Monasterio, Gladys Margarita Moreno, Pedro Ochoa, Norberto Ignacio Regueira, Luis Alberto Romero, Alejandro Vaccaro, Gabriela Vigo, Eduardo Visconti y Jorge Waddell.



1. De cuando el tango aún no era

En busca de sus primeras manifestaciones

> Tango de antes, te has callado
> para no hablar del pasado.
> **Homero Manzi**

Desde comienzos del siglo XX, las diferentes teorías acerca del origen del tango han intrigado a muchos investigadores y prácticamente no hubo libro sobre la historia de nuestra música que no sintiera la obligación de arriesgar una hipótesis. Uno de los grandes problemas giraba en torno al propio término “tango”.

La etimología y el ingreso al Río de la Plata de la palabra poco contribuyen a esclarecer el porqué de la existencia de esta música. Sin embargo, la correcta lectura de algunas menciones tempranas en actas y documentos puede sernos de gran ayuda.

Entre las más antiguas hay una de 1789; otra, hoy ya famosa, es de 1802 e informa de una “casa y sitio del tango”. En 1807 y 1808 vuelve a registrarse el término, esta vez en actas del Cabildo de Montevideo, donde se habla de “los tangos de negros” y de la necesidad de que el gobernador Francisco J. Elío los prohíba. Pero ¿a qué se referían exactamente todos estos documentos?

El nombre de la nostalgia

“Tango” fue una palabra de circulación corriente entre los esclavos africanos. Se creyó ver en ella, entre algunos de sus sentidos, al

lugar de reunión para prácticas religiosas, un sitio vedado para los ojos profanos del hombre blanco e incluso del negro no iniciado. Pero también se adjudicó este término al sonido que producían los tambores cuando se golpeaban sus parches ("tan-gó"). Al respecto, un estudioso de estas cuestiones, José Gobello, se pregunta, válidamente, por qué "tango" y no "tan-tan":[1] "tan-gó" sería una forma demasiado afectada para reproducir ese sonido.

Cabe destacar que algunos instrumentos sobrevivientes de aquella época, con pequeñas y lógicas variaciones, hoy son utilizados para el candombe; y que al improvisar con dos clases de tamboriles, el repique (contralto) y el piano (tenor abaritonado), se perciben ciertos acentos, pero difícilmente "tan-gó". Mazacallas, palillos, porongos, tacuaras, marimbas, quijadas, hueseras, quisanches, sopipas, macús, piques y bombos no lo consiguen. Ningún elemento, ninguna combinación de percusiones ni siquiera lo sugieren. Entre los defensores de este origen onomatopéyico se encuentra Joan Corominas,[2] quien en su vasta obra crítico-etimológica recurre a una voz normanda del siglo XVI, al cabaret alemán (*tingel-tangel*) y a un tambor de Honduras, al tiempo que rechaza el latín propuesto por otros autores.[3]

Sin embargo, hay referencias incluso de comienzos del siglo XIX que permiten establecer que "tango" designaba, en realidad, un lugar de encuentro. En 1836 el geógrafo Esteban Pichardo anotaba en su diccionario de cubanismos que la palabra aludía a "una reunión de negros bozales para bailar al son de sus tambores o atabales".[4] Pero Pichardo no afirma que reproducía el sonido de esos atabales, sino que fueron otros quienes lo hicieron por él.

Un siglo y medio más tarde, el propio Corominas llama la atención sobre la presencia de *tamgu* o *tuñgu* ("bailar") en dialectos del Níger central, aunque no los toma demasiado en cuenta (en su opinión, son palabras "de difusión meramente local entre los idiomas bantúes"). No obstante, esta idea resulta mucho más firme que su primera moción onomatopéyica.

En África, los negros se reunían en los "tangos" para desarrollar sus ritos, y en el Río de la Plata continuaron llamando de ese modo a los cotos reservados para uso exclusivo de su comunidad. Si el vocablo se extendió por toda América, arraigó únicamente allí donde a los esclavos se les permitió tener un sitio en el que

continuar sus prácticas. La palabra se habría afincado en los lugares en los que los negros no padecieron la crueldad de Alabama, donde pudieron gozar de una restringida licencia para reunirse en sociedad: la Argentina, la Banda Oriental, la isla de Cuba.

Mientras tanto, se escribían "tango" y "tambo" sin hacer mayores distinciones. En el quechua, *támpu* o *tánpu* (cuyo significado es "campamento", "acantonamiento") fue anterior a la introducción de "tango". Su forma "tambo", establecida para el castellano en 1647 por Juan de Solórzano Pereira,[5] ya aparece hacia 1541 en un documento chileno, y en Buenos Aires no era desconocida. Por ello quizá se alternaba "tango", todavía extraño al periodismo y a los funcionarios gubernamentales, con el más corriente "tambo".

En 1810, según las primeras noticias (y quejas de vecinos) que han llegado hasta nosotros, en los sitios denominados "tangos" se bailaba. Era el lugar del baile y no el nombre de la danza. ¿Podría suponerse que, por extensión, "tango" pasó a ser también la música que se bailaba allí? De hecho lo fue, pero en otro momento y por otras razones.

Ocurre que en España también circulaba esta palabra. Aunque imposible de disimular, la presencia de un tango andaluz durante el siglo XIX fue omitida por varios historiadores del tango rioplatense. Aparece como voz importada de Cuba, dado que la propia música del tango andaluz es de raíz afrocubana. Cuando el tango andaluz se convirtió en moda en Sudamérica, entre 1870 y 1880, la danza de los negros (a la que se denominaba "milonga") pasó a llamarse "tango", quizá por algunas lejanas y sospechosas analogías. Quiere decir que la música y el baile que los negros practicaban en sus "tangos" poco o nada tuvieron que ver con la del tango que luego se difundiría. Los instrumentos que ellos usaban no conseguirían la musicalidad que acabó imponiéndose; a lo sumo, establecieron su base rítmica. Por otra parte, viejos grabados registraron un baile de pareja suelta: exactamente lo contrario de la coreografía aceptada. Ejemplo de lo anterior es el tango *El Chicoba*, que se difundió hacia 1866-1867 en Montevideo. El escritor Vicente Rossi denunció que musicalmente se trataba de un candombe.[6]

De todas maneras, "tango" reemplazó a "milonga" y se convirtió en la denominación de un estilo musical que continuó

evolucionando hasta ser lo que es hoy. Aunque con este sentido, la palabra “tango” no procede directamente del término africano, sino del español; y este a su vez la requisa de Cuba. Recuérdese la explicación que daba Pichardo, en Cuba, en 1836.

Como puede verse, el Río de la Plata adquirió dos veces el vocablo. En tiempos coloniales, este se empleó para nombrar un lugar de reunión específico; luego volvió a entrar para dar nombre a una danza relacionada con ese mismo sitio. Fueron dos llegadas con muchos años (y muchos kilómetros) de distancia entre una y otra. Durante cierto tiempo fueron palabras polisémicas, pero en las últimas décadas del siglo XIX se las redujo a un solo significado: el que conocemos actualmente.

¿Tango de los negros?

Vimos que, en un comienzo, “tango” designaba un lugar. Y que con este significado la palabra llegó al Río de la Plata hacia los siglos XVI o XVII procedente del África, junto con la importación de esclavos. Luego fue una danza, y con este otro significado arribó hacia 1870-1880 procedente de España, que a su vez la tomó de Cuba, que a su vez la tomó de la propia África. En el ínterin, la música de los negros en la región sufrió importantes mutaciones, capaces de transformar lo que había sido una expresión tribal atávica en una elaborada forma enriquecida (o contaminada, según como se lo mire) por influencias de otras culturas.



La Ilustración Argentina, nº 33, 30 de noviembre de 1882. Con el título "El Tango", se muestra un baile de pareja suelta.

La cantidad de esclavos ingresados en toda América sólo puede conjeturarse, ya que no siempre se trataba de un tráfico documentado. Cálculos prudentes varían entre diez y quince millones, aunque cada autor reconoce que le faltaron fuentes o períodos enteros por consultar. Quiere decir que la cifra real debió de ser superior; y Buenos Aires y Montevideo, como puertos importantes para la trata de africanos esclavizados, tuvieron un porcentaje significativo de aquellos millones. Por decirlo de otra manera: en servicio permanente o de paso (no sólo eran puertos de arribo, sino también de tránsito hacia otras regiones, como Santa Fe, Córdoba, Corrientes, Misiones, Tucumán, Salta, más los caminos a Asunción, Potosí, Valparaíso y desde esta última hacia el Callao), hasta bien entrado el siglo XIX, las ciudades del Plata contaron en todo momento con una gran cuota de negros esclavos.

A medida que fueron pasando los años, la relativa laxitud en el trato entre amos y esclavos afincados progresó en franca permisividad por parte de los primeros y en beneficios hasta entonces inéditos para los últimos, quienes aun dentro del marco inhumano que implicaba su explotación pudieron contar con algún tiempo libre y con ciertos lugares donde desarrollar ocupaciones propias. Limitados para realizar labores económicas independientes, consiguieron en cambio una mayor autonomía para socializar con sus pares en el aspecto cultural.

Como se explicó antes, los "tangos" eran sus puntos de encuentro. Hacia 1830 algunos emancipados ya habían progresado hasta convertirse en dueños de sus propios lugares de baile ("reuniones del tambor", según algún documento de época), con facultades suficientes para solicitar su habilitación formal. Por lo general, seguían siendo sitios exclusivos para gente de sus etnias, y tal carácter de gueto autoimpuesto sin duda debió alimentar algún recelo vecinal y una mayor desconfianza por parte de las autoridades.

Abundan los testimonios de aquellos bailes de negros, aunque sesgadamente descriptos. Y por cierto no conviene sobreestimar su influencia: no hay constancia alguna de que dichos bailes derivasen más tarde en forma directa en el tango.

> Es [...] por la llegada de la habanera cubana al puerto de Buenos Aires a través de la ruta comercial marítima trazada entre el Río de la Plata y las Antillas, que se señala aquel momento germinal del tango hacia mediados del siglo XIX. La habanera es una música de las denominadas de ida y vuelta, cantada o instrumental, de ritmo lento y compás cuaternario originada en Cuba. Tras su llegada a Europa, se desarrolla bajo dos modalidades: el tango-habanera, de carácter popular, y la habanera de salón. Esta última, también conocida como tango americano, nace cuando los compositores europeos la adaptan y estilizan para los bailes de salón y de este modo se difunde tanto en el Viejo Continente como en América. La otra modalidad que adquirió la habanera en Europa y que llegó hasta nuestras

> tierras fue la teatral, popularizada por los españoles a través de las zarzuelas y denominada tango andaluz. Como derivado del tango flamenco, cuyas primeras coplas datan de la segunda década del siglo XIX y cuya gestación se debe también al intercambio cultural con el territorio americano, el tango andaluz presentaba ciertas modificaciones. Con su llegada a las comparsas de carnaval y al teatro, el pasaje de las guitarras a los instrumentos de orquesta o al piano conllevó la introducción de un nuevo acompañamiento proveniente de la habanera, popular por entonces en España y afín con el ritmo básico del tango flamenco. Es este tango modificado el que llega a Buenos Aires a través del teatro en 1860 y que comienza a popularizarse una década después. […] No obstante la complejidad de combinaciones musicales y sus desarrollos tanto en el ámbito local como a través del comercio marítimo, [el historiador Roberto] Selles agrega otros dos tipos de tango, que ubicaremos aquí en un segundo nivel. Estos serían el tango netamente de influencia habaneril y el tango negroide. Este último, considerado en función de su similitud nominal, pero que correspondía a la danza de origen africano arraigada en América hacia mediados del siglo XVIII, poco tendría que ver con las otras modalidades de tango señaladas. Su carácter subsidiario es claramente evidenciado en la omisión de los historiadores: "En la década iniciada en 1881 convivían en Buenos Aires tres especies musicales populares, que diferían en su dibujo melódico pero que tenían un ritmo en común: la habanera, la milonga y el tango andaluz" (Gobello).[7]

Algunos ensayistas pretendieron encontrar un nexo –una especie de "eslabón perdido"– entre las expresiones afro más puras y el tango del siglo XX, cuyas formas irían definiéndose en las dos últimas décadas del XIX. A menudo ese vínculo consiste únicamente en la mención de unos pocos compositores y músicos conocidos de origen afroamericano. Sin embargo, no se ha tenido en cuenta que fueron posteriores a 1850. Como ejemplos cabe mencionar, entre otros, al violinista y guitarrista Eusebio Aspiazú, nacido en 1865; al pianista

Rosendo Mendizábal, en 1868, y al violinista Carlos Posadas, de 1874. Tampoco se consideró que ninguno de ellos presenta en sus composiciones de tango –ni en sus tangos más tempranos– ningún elemento capaz de ser reconocido como una conexión con la música tribal de los esclavos, ni que en determinados casos un compositor integrase la lista de músicos negros sólo por equivocación. El ejemplo paradigmático tal vez sea el del bandoneonista Domingo Santa Cruz, a quien se le adjudicó ascendencia africana cuando en verdad no la tenía. Otro recurso engañoso ha sido la historia oral, embrollada por informantes que ya están a demasiadas generaciones de distancia de aquellos días.

Mucho palabrerío sobre una melodía sencilla

En Buenos Aires, los antecedentes del tango están conformados por la interacción de la música criolla tradicional y la música europea de moda. Los ritmos europeos se describirán sucintamente más adelante; centrémonos por ahora en los nativos.

El cuadro musical propio del Río de la Plata se había conformado durante la Colonia, proveniente de la fusión de dos grandes cancioneros: el occidental (de la Sudamérica hispánica) y el oriental (de la Sudamérica portuguesa), rectores los dos del folclore no aborigen de todo el continente.[8] Frutos híbridos del período colonial, con puntos radiantes en las capitales de Perú y Brasil, ambos cancioneros fueron descendiendo por sus rutas naturales: el occidental lo hizo siguiendo el camino de Lima-Santiago de Chile; el oriental, el de Río de Janeiro-Buenos Aires. El acercamiento de los litorales Pacífico y Atlántico a la altura de lo que habían sido las provincias del Plata logró que la región central de la Argentina fuese una rica zona de intercambio. Toda ella se define como el área del “cancionero criollo occidental”. De esta unidad general tomaron su repertorio los cantantes de la región bonaerense, dando preferencia dentro de ella a las manifestaciones de aquello conocido como “cancionero platense”.

Entre segura y probable, la incidencia del cancionero platense abarca una superficie de casi un millón de kilómetros cuadrados en

torno al Río de la Plata, lo que trasladado a un mapa resulta ser una amplia circunscripción oval cuyo centro cae más o menos por la isla Martín García.



Grabado en la carátula de *El Relámpago*, del pianista Ricardo S. Allú, una partitura de "coros y tangos" de zarzuela. Montevideo, 1869.

Los cantores del cancionero platense interpretaban ritmos que jamás se apartaban más al norte o más al sur de una especie de "franja folclórica" determinada por el eje Cuyo-Buenos Aires, fácilmente identificable. Su influencia primaria iba de océano a océano y se extendía entre los 30 y los 40 grados de latitud sur, aunque era capaz de llegar tan al nordeste como el Territorio de Misiones y tan al sudoeste como la isla de Chiloé. Cabe destacar que tal elección se mantuvo vigente durante prácticamente un siglo: las primeras grabaciones de Carlos Gardel en 1912 –sólo por citar un ejemplo entre los muchísimos testimonios discográficos de esa década– pertenecían a este tipo de cancionero.

Las formas más populares dentro del cancionero platense fueron el estilo, la vidalita, el vals criollo, la cifra y la milonga.

Como *estilo* se conoce al género musical que es hijo y casi reemplazante del *triste*. Este proceso de suplantación se dio en el

transcurso del siglo XIX. Llevó por primer nombre "*décima*", ya que las poesías que se montaban sobre esta música estaban construidas precisamente en décimas octosilábicas. Estas estrofas también son conocidas como "*espinelas*", dado que se atribuye su creación al músico, poeta y novelista español Vicente Martínez Espinel (1544-1634). No obstante, el estilo admitía otras clases de estrofas además de las espinelas: había algunos de ocho y de doce versos (en estos últimos se repetían literalmente dos versos de cada estrofa). En la décima, la rima de los versos solía estar determinada por la forma tradicional a-b-b-a-a-c-c-d-d-c, aunque admitía variantes.

Musicalmente, siempre se componía en compás de 3/4. Podía darse tanto en modos mayores como en menores, y por su sistema tonal era casi obvio que el acompañamiento era por terceras paralelas. Otra característica propia del estilo eran las frases en sentido descendente.

En cuanto a la *vidalita*, su filiación musicológica pudo determinarse recién hacia 1940: no era un producto popular pampeano, como se creyó, y tampoco tenía un origen incaico, como también se había supuesto. Era fruto del mencionado cancionero criollo occidental, una forma ternaria colonial con influencias europeas, muy extendida por todo el país desde principios del siglo XIX o incluso antes, probablemente difundida gracias a artistas nómades.[9] Su escritura musical siempre fue problemática. La más común es en compás de 3/4, pero "sale naturalmente" si se atiende a la fórmula del acompañamiento. Habida cuenta de que la parte cantable presenta versos largos y breves alternados, el modo ideal para una vidalita clásica es presentarla alternando frases en 4/8 con otras en 2/8.

De todas las formas de vals introducidas en el país durante el siglo XIX, la preferida y la que acabaría por constituirse en el *vals criollo* fue la de ejecución veloz, con melodía de elaborado vuelo cantable y estructura diferenciada en dos partes de cuatro frases cada una. Los compases jamás podían presentarse si no era en 3/4. No había limitación en cuanto al tema de la poesía ni a la cantidad de sílabas de sus versos.

La *cifra* (con muchos puntos de contacto con el estilo, aunque sus rasgueos eran en compás de 6/8) consistía en la evolución de un tipo musical cuyos orígenes también se remontaban a la época de la

Colonia: el *compuesto*. Pero más que una especie, la cifra era un modo de ejecutar la guitarra basado en un sistema de notación musical en el que los acordes se codificaban con números. Debido a su amplísima popularidad, había llegado a adquirir algunos matices propios que la diferenciaban de otros géneros. El acompañamiento por cifra fue el predilecto de los payadores hasta la introducción de la milonga, hecho que ocurre hacia 1884 y que en apariencia se debe al payador Gabino Ezeiza.[10] Pero aun estando su ejecución prácticamente reservada al canto con guitarras, solían aparecer cifras instrumentales o con acompañamiento de orquesta. Por ejemplo, hacia 1906-1907 la cancionista Andrée Vivianne grabó para el sello Odeon la "cifra argentina" *Gobierno gaucho* (nº de faz 41 793) con un marco orquestal.

En cuanto a la *milonga*, son necesarias algunas aclaraciones previas. La principal es que la de este período (siglo XIX) no es la misma que la "ciudadana", de fuerte vinculación con el tango a partir de 1930. Se trata de una milonga "campera", cuyo más remoto antecedente fue hallado en la España del siglo XII en obras de compás alterno (6/8–3/4), que habrían de evolucionar hacia la *zarabanda* (siglo XVI) y la *tirana* (siglo XVIII). Según el investigador Roberto Selles:

> [La *tirana*], llevada por la tonadilla escénica a Cuba, adquirió características locales y el nuevo nombre de *guajira*, un género que, de regreso a España, se aflamencó y, en tal variante, arribó a Buenos Aires, inferimos que hacia 1830. Se supone que, cuando Urquiza derrotó a Rosas en Caseros (1852), sus soldados brasileños sorprendieron a los porteños cantando aquellas guajiras y, en son de burla o crítica, señalaron que estos entonaban "milongas" (vocablo quimbunda afincado en Brasil, *milonga* significa "palabras", "palabrerío"), es decir mucho palabrerío sobre una sencilla melodía repetida hasta dar fin a las estrofas. La más antigua milonga que hemos localizado –aunque aún no se la denominara de tal modo– data, precisamente, de poco antes de la batalla de Caseros y habla del inminente arribo de Urquiza a Buenos Aires.[11]

El ritmo de 6/8–3/4 resultaba de difícil ejecución para los músicos intuitivos, por lo cual se tendió a simplificarlo en 6/8, para reemplazarlo más adelante por el 2/4. Este último compás de milonga estaba formado por la sucesión de corchea con puntillo (acento fuerte), semicorchea (débil), corchea (semifuerte) y corchea (débil), es decir, la misma base de la habanera, con la que incluso se la confundiría algunas veces. Los primeros tangos fueron compuestos y ejecutados tomando como modelo esta célula de milonga.

Como se aclaró arriba, la milonga "ciudadana" (o "porteña", u "orquestal") es diferente y muy posterior. Fue introducida por Sebastián Piana recién en la década de 1930, con *Milonga sentimental* (compuesta a pedido de la cancionista Rosita Quiroga, a quien sin embargo no le gustó: ella esperaba, precisamente, una milonga "campera"). La milonga ciudadana redescubrió la célula rítmica de los viejos tangos de la década de 1910; la diferencia estaba en la marcación más acentuada y en la velocidad de ejecución. Este tipo de milonga se hizo rápidamente popular, con grabaciones desde 1932, estableciéndose como un género subsidiario del tango y con coreografía propia.

Duelo de payadores

A menudo se intentó vincular al tango con el arte rústico de los payadores, aquellos "antiguos cantores errantes que recorrían nuestras campañas trovando romances y endechas" (la definición pertenece a Lugones).

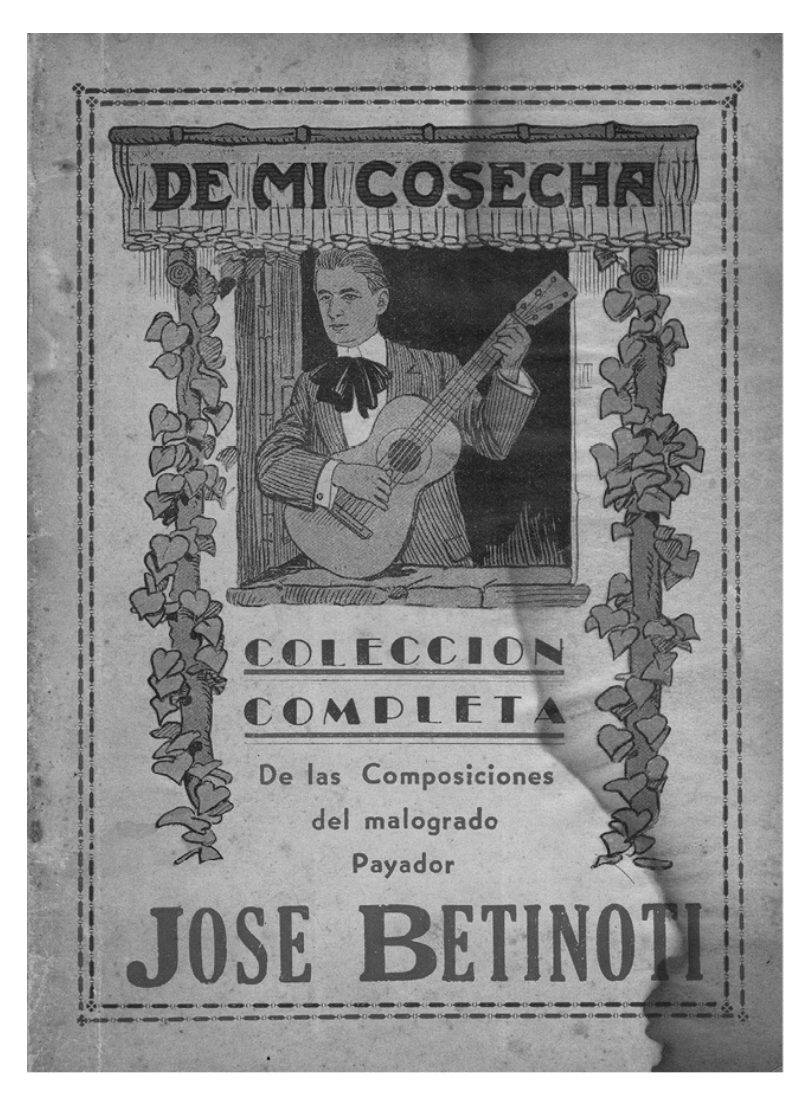
> Fueron ellos los personajes más significativos en la formación de nuestra raza. Tal cual ha pasado en todas las otras del tronco grecolatino, aquel fenómeno iniciose también aquí con una obra de belleza. Y de este modo fue su agente primordial la poesía, que al inventar un nuevo lenguaje para la expresión de la nueva entidad espiritual

> constituida por el alma de la raza en formación, echó el fundamento diferencial de la patria. Pues siendo la patria un ser animado, el alma o *ánima* es en ella lo principal. […] Conviene, no obstante, advertir que la creación del idioma por ellos iniciada, consistió esencialmente en el hallazgo de nuevos modos de expresión; pues voces peculiares inventaron muy pocas. […] Lo que empezó así a formarse fue otro castellano, tal como este idioma resultó al principio otro latín: y ello por agencia, también, de los poetas populares.[12]

Sobre el "tango de los negros" y su real influencia en el tango propiamente dicho, advertíamos que se le ha dado mayor valor del que en realidad tuvo. Con igual voluntad se intentó establecer un parentesco entre la payada y el tango, pero esa influencia sólo se habría producido al final y ligada, antes bien, a lo poético.

"Payada" es como se conoce en la Argentina, Uruguay, sur de Brasil y parte de Paraguay a la improvisación en rima con acompañamiento de guitarra. Se trata de un arte poético-musical de fuerte presencia en la cultura hispánica, que al tomar forma de "duelo dialéctico" –entre dos contrincantes que improvisan sobre un tema dado– se muestra heredero de antiguas tensiones entre trovadores medievales, e incluso de más atrás aún, hasta lejanos antecedentes en la Grecia y Roma antiguas.

En la Argentina hay testimonios de su presencia desde el siglo XVII. Pero durante la segunda mitad del siglo XIX la figura del payador se desdobla en dos clases: por un lado, el payador rural o "gauchesco"; por el otro, el payador urbano o "pueblero". Coincidían en sus formas poéticas, que por lo general solían ser cuartetas o décimas octosilábicas (la métrica "natural" del español); variaban en cuanto a la forma de acompañarlas: el payador rural empleaba la cifra, mientras que el urbano prefería la milonga. Ya para finales del siglo la figura del payador rural (descripto por Lugones) estaba en retroceso, en tanto que había ganado relevancia la del payador urbano. Y es a este último a quien se ha querido ver como un "nexo" entre el folclore y el tango.



Portada de una compilación tardía (c. 1945) de poemas de José Betinoti, fallecido en 1915. Las ediciones a precios populares de los libros de payadores tuvieron mucha circulación durante décadas.

El payador urbano era consciente de que su auditorio poseía una formación mayor que la del payador rural; a los temas agrarios y amatorios, comunes entre ambos tipos, el primero sumaría lo filosófico, la exaltación patriótica, el humor y hasta la denuncia

social, pues se consideraba representante de una literatura de protesta.[13] El auge del payador urbano comienza hacia 1890 y dura tres décadas. En este período y en la misma geografía, y con frecuencia compartiendo el público, su estilo conviviría con el tango.

En cuanto a la incidencia de payadores urbanos como Gabino Ezeiza, Nemesio Trejo, José Betinoti, José María Silva, Pablo Vázquez, Higinio Cazón, Arturo de Nava, Andrés Cepeda, Federico Curlando y otros, resulta un tanto forzado considerar, como han señalado algunos historiadores, elementos de influencia superior a la mencionada. La payada y el tango fueron dos manifestaciones paralelas, con escasa influencia recíproca. Cuando el tango incorporó definitivamente la parte cantada (la *letra* de tango), la actividad del payador se encontraba en decadencia; a lo sumo puede decirse que la payada transfirió –en forma tardía– parte de su temática a la poética del tango, lo cual es observable en algunas pocas letras del tango primitivo que parecerían encontrar cierto ascendiente en temas de payada.

Mujeres feas y vidrios sucios: los bailes populares a mediados del siglo XIX

Entre la segunda y la tercera década del siglo XIX la sociedad porteña vio surgir en distintos puntos de la ciudad (que aún no se extendía demasiado) algunas “escuelas de baile”, establecimientos docentes conocidos también como “academias”. El entrecomillado es importante, porque apenas veinte o treinta años más tarde “academia” se convertiría en sinónimo de salón de baile privado, con acceso público habilitado e incluso reglamentado por la Municipalidad, donde no se impartían lecciones. Lejos estaban de ser lugares bien reputados: existen numerosas actuaciones policiales de aquellos días –seguramente con algún grado de exageración– que dan cuenta de que eran sitios frecuentados por camorristas, borrachos, corruptores y escandalosos de toda índole; y no era raro que una sola persona fuese todo eso y encima morena y nigromante: cargos más que suficientes para elevar pedidos de detenciones y

clausuras (que casi nunca se llevaban a cabo).

Es interesante señalar que por estos años las academias eran en su mayoría regenteadas por negros e italianos, aunque para 1860 los primeros habían quedado fuera del negocio grande.

En forma indistinta aparecen registrados "academia" y "peringundín" (o "perengundín", o "piringundín"); pero también y con similar sentido, en lo que parecería ser un mero abuso de sinonimia, "café" y "prostíbulo". Con esto, la primera conclusión apresurada de algunos historiadores y reproducida a lo largo de un siglo fue que el tango tuvo origen prostibulario. En verdad, las referencias disponibles sobre la música, aunque escasas, siempre apuntan a otros géneros. Algunos de ellos derivaron en estilos particulares e incluso en subestilos regionales. Lo más notable de varias de estas menciones es que dan cuenta de claros antecedentes musicales, tanto por su base rítmica como por su coreografía, para lo que *después* derivaría en tango.

Al diferenciarse de la escuela de baile, la academia comenzó un rápido proceso de aceptación en ciertos estratos sociales, al mismo tiempo que sufría en otros una creciente descalificación. El ambiente de las academias podía ser oscuro, pero sin duda la prensa de la época destacaba cierto aire de marginalidad que, en la práctica, no existía. Es probable que tanto músicos como parroquianos, años más tarde, al ser consultados, tendieran a dar proporciones excesivas a lo que ocurría puertas adentro de las academias. Y que los primeros historiadores del tango recogieran ese relato y concluyeran que, puesto que el tango nació en la academia, y que la academia era sinónimo de prostíbulo, el tango nació en el prostíbulo. Como vimos, academias y prostíbulos eran sitios muy diferentes, cada uno con su regulación específica. Las inobservancias de las academias eran previsibles: peleas de borrachos, caducidad de la habilitación municipal, músicos estafados que reaccionaban con violencia. En los prostíbulos, en cambio, una contravención importante era la propia música: allí el baile estaba prohibido. Que de todos modos se bailase era algo inevitable, pero la falta de integración de este baile clandestino con el baile público de las academias lleva a pensar en las pocas posibilidades de progresar que tuvo aquel "baile prostibulario", en el que todavía no vemos al tango ni siquiera mencionado.

Cuadro 1. Ejemplos de danzas de moda en Buenos Aires hacia mediados del siglo XIX, habitualmente citadas en documentos de época al referirse a bailes en “academias”

Ejemplo	Procedencia [*]	Observaciones
[illegible]	[illegible]	[illegible] las provincias del Litoral, que tienen carácter ternario
Chotis	[illegible] [**]	2/4, más pausada que la polca
[illegible]	[illegible]	[illegible], tal vez algo desacelerado en el uso local
[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	En ocasiones parecería ser una denominación genérica aplicada a cualquier baile. En referencias más puntuales, aparece como un derivado de la habanera
[illegible]	[illegible]	Se advierte cierta vaguedad al hablar de “malagueñas”
[illegible]	[illegible]	[illegible] como danza y no como lugar, se desconoce en qué consistía

[*] En realidad, algunas, o incluso todas ellas, pudieron haber ingresado al Río de la Plata en forma indirecta, pasando antes por otras regiones. [**] También se le adjudica origen escocés.

Gresca chistosa

Las prohibiciones, multas e impuestos con que son perseguidos los bailes públicos por la Municipalidad ha engendrando [sic] un sistema para efectuar estas diversiones del vulgo bastante original.
Generalmente, el establecimiento con que se escudan los bailes clandestinos son los cafés.
En unos vidrios sucios, pintados de blanco, resaltan por la iluminación interior las grandes letras negras que dicen al público “café de tal o cual”.
En la primera pieza, a la calle, hay realmente un salón de café, servido por mujeres más o menos feas (*great attraction*).
La puerta del fondo está cerrada y allí no se oye más que las voces de los concurrentes y el ruido natural del servicio.
De repente se levanta un concurrente y penetra por ella, perdiéndose por un espacio de tiempo, o la puerta se abre, apareciendo un nuevo personaje con aire fatigado, que se acerca al mostrador a tomar un

refresco, generalmente vino francés mezclado con "graciosa" (*gaseuse*) por partes iguales, bebida extraña, inventada por los italianos en las canchas de bochas.
Cada vez que se abre la puerta, se oye en el interior un cepilleo raro en el suelo, como si muchas personas caminaran arrastrando los pies.
Es que atrás de esa puerta hay un gran salón donde se dan bailes y bailes bastante originales por cierto.
En el fondo del salón hay uno de esos órganos piano, cubierto con un colchón al que está ligado fuertemente el instrumento.
El colchón tiene la ventaja de apagar los sonidos, que no llegan a la calle, ni aun a la sala, y los golpes sordos de los martinetes del instrumento marcan el ritmo de la pieza que se baila, con un ruido extraño, algo como de un instrumento de percusión en madera húmeda.
Con esa música extraña, se baila en esa sala.
Y se baila solamente con dos, tres o cuatro mujeres que están contratadas por el dueño para oficio de bailarinas.
Estas infelices bailan toda la noche y todas las noches, sin descanso, pasan de los brazos de un bailarín criollo que las retuerce en una milonga, a los de un inglés que las sacude secamente en un vals saltado, o los de un italiano que las descoyuntan con un peringundín.
La sala se llena de bailarines y, como las mujeres son pocas, los demás bailan hombre con hombre para aprovechar la sonata que alguien ha pagado en un peso, que es su precio.
Concluida la pieza, se oye una voz típica que grita: "¡Lata!".
Esto quiere decir que la sonata siguiente es para él, se acerca al organero [sic], pide su pieza favorita y le dan una lata para la pieza que exija en seguida, siempre que la pague se entiende.
Y sigue el baile en una atmósfera cálida porque la sala está cerrada, el humo de los cigarros enturbia el aire y el cepilleo de los pies que bailan en la tabla es el ruido

> dominante.
> Todos están callados, nadie habla, porque allí se baila por bailar.
> "¡Lata!" o "Moza, acompáñeme en esta pieza", son las únicas palabras que allí se oyen.
> La bailarina no puede rehusar, porque pierde su empleo.
> En esas salas no hay sillas, para no hacer público ocioso; el que entra, tiene que bailar o salir.
>
> Anónimo, 1880[14]

El tango empieza a hacerse notar

Recién hacia fines del siglo XIX aparecen las primeras referencias que podrían asociarse con la música y el baile que prosperarían hacia el tango conocido. En ellas no hay alusiones a prostíbulos, arrabales de mala fama ni bailes entre hombres. Ni siquiera se mencionan lugares que después se convertirían en canónicos, como La Boca, Retiro o los Corrales Viejos. En concreto se registran tangos –y tempranamente hay quienes los critican, aunque esta es otra cuestión– en ocasiones de bailes sociales que nada tienen que ver con las clases bajas, en correctos teatros, sin que se verifiquen incidentes, bailados por parejas mixtas e irreprochables, en San José de Flores y en La Plata. Un diario de enero de 1888 es la fuente más antigua que acepta la historiografía moderna. Y como bien señalan quienes la ubicaron, el texto anónimo no abunda en detalles porque, para entonces, ya era cosa conocida, tanto para el periodista como para sus lectores:

> Faltando a las ordenanzas, al decoro propio y a la dignidad del uniforme, [a algunos oficiales del ejército] los hemos visto en el teatro de Flores "quebrándose" al compás del milonguero tango, sin miramiento alguno. Es menester que

no se repita.[15]



Composición del pianista Francisco A. Hargreaves que muestra a la milonga como una "danza criolla".

No debe suponerse que el tango "nació" en alguna de estas localidades o en sus periferias por el hecho de que el cronista hable de Flores y La Plata: sólo está narrando dónde vio él que se realizaban estas reuniones en las que se bailaba, entendiendo que por entonces debían ser moneda corriente desde años atrás y en

muchos otros lugares.

Con respecto a la pretensión tantas veces intentada de fechar el nacimiento del tango, no por conocido podemos obviar lo que alertaba al respecto Jorge Luis Borges, menos interesado en la historia estricta que en la mitología tanguera. Si como valor documental es relativo o nulo (de hecho, tras la siguiente cita, caerá en algunos conceptos hoy superados), lo que más importa son las imprecisiones y discordancias que nos presenta:

> Vicente Rossi, Carlos Vega y Carlos Muzzio Sáenz Peña, investigadores puntuales, han historiado de diversa manera el origen del tango. Nada me cuesta declarar que suscribo a todas sus conclusiones, y aun a cualquier otra. Hay una historia del destino del tango, que el cinematógrafo periódicamente divulga; el tango, según esa versión sentimental, habría nacido en el suburbio, en los conventillos (en La Boca del Riachuelo, generalmente, por las virtudes fotográficas de esa zona); el patriciado lo habría rechazado, al principio; hacia 1910, adoctrinado por el buen ejemplo de París, habría franqueado finalmente sus puertas a ese interesante orillero. Ese *bildungsroman*, esa "novela de un joven pobre", es ya una especie de verdad inconcusa o de axioma; mis recuerdos (y he cumplido los cincuenta años) y las indagaciones de naturaleza oral que he emprendido, ciertamente no la confirman. He conversado con José Saborido [sic], autor de *Felicia* y de *La Morocha*, con Ernesto Poncio [sic], autor de *Don Juan*, con los hermanos de Vicente Greco, autor de *La Viruta* y de *La Tablada*, con Nicolás Paredes, caudillo que fue de Palermo, y con algún payador de su relación. Los dejé hablar; cuidadosamente me abstuve de formular preguntas que sugirieran determinadas contestaciones. Interrogados sobre la procedencia del tango, la topografía y aun la geografía de sus informes era singularmente diversa: Saborido (que era oriental) prefirió una cuna montevideana; Poncio [sic] (que era del barrio del Retiro) optó por Buenos Aires y por su barrio; los porteños del Sur invocaron la calle Chile; los del

Norte, la meretricia calle del Temple o la calle Junín.[16]

Dicho con otras palabras: cada informante daba su versión personal y ninguna era comprobable. Es seguro que incluso creían de verdad en sus propias palabras.

Lo grave fue que muchos historiadores también les creyeron.

En busca de una identidad

No tiene mucho sentido preguntarse si el primer tango fue *Dame la lata*, *Andate a la Recoleta* u otro cuando lo que realmente importa es comprender que determinadas formas musicales y coreográficas derivaron hacia una nueva especie.

El tango adoptó como característica estable y determinante un ritmo elaborado sobre la base de acciones recíprocas entre melodía y acompañamiento. Transcribimos lo expresado por el Instituto Nacional de Musicología:

> Una serie de pequeños recursos, utilizados cada vez con mayor precisión y elegancia, van a constituir el ritmo quebrado. Silencios, síncopas, desplazamientos de acentos y el asiduo empleo de frases acéfalas son los matices sobresalientes de esta particular plasmación rítmica. Pero hay, por sobre la enumeración de los elementos empleados o los efectos conseguidos, un aspecto fundamental: estos recursos son utilizados a condición de no llegar a constituir algo perceptible en la audición como permanente. Constituyen, por lo general, imprevistos rítmicos. El tango utilizó mucho la síncopa menor, pero su ritmo nunca fue sincopado. Lo mismo puede decirse de los desplazamientos de acentos o de los contratiempos […] que tienden a alternar su audición regular con otra provocada por el empleo de silencios y síncopas, [y que] obligan a una valoración auditiva del acompañamiento para lograr la

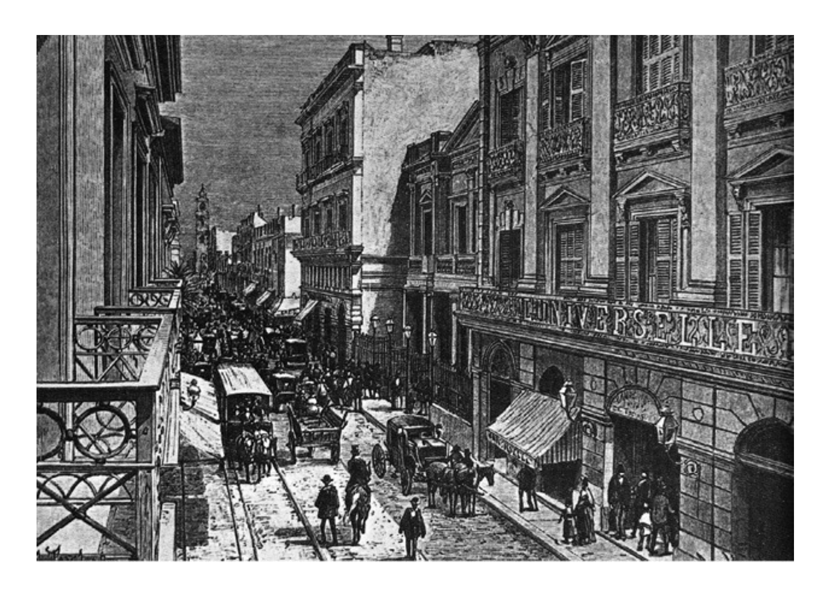
> comprensión rítmica total. [...] Algunas de estas características se ensayaron en la habanera y la milonga, de acuerdo con los documentos; pero no llegaron a constituir en esas especies un estilo definido. Una habanera quebrada sigue siendo, específicamente, una habanera, si bien se percibe algo distinto. Esto no surge de una determinación técnica: fue advertido por los contemporáneos del proceso. Un cronista de *Tribuna* del 21 de febrero de 1903, comentando los bailes de carnaval de la Ópera, dice: "Además de anunciar las infaltables cuadrillas –un baile de la Ópera que se respete no puede carecer de cuadrillas– anuncia el programa habaneras y tangos. Después del compás rápido de la cuadrilla, el cadencioso de la habanera y el entrecortado del tango".

Para agregar más adelante, en tono taxativo:

> El tango fue una resultante nueva en cuanto a ritmo, estructura y melodía.[17]

Es decir, no sólo fue sustancial el aspecto rítmico. En lo estructural, los primeros compositores establecieron para el tango una construcción en tres partes. Los hubo de dos, pero la tendencia fue componerlos con tres secciones: a la primera y segunda, bisadas en la ejecución, se sumaba una tercera, que por lo general estaba claramente diferenciada de la propuesta musical de las otras dos. Se le daba el nombre de *trío*. Años después, coincidiendo con la introducción y popularización de la letra del tango en el estilo posterior a 1917, se abandonaría la costumbre del trío para preferir, en cambio, los tangos de dos secciones.

En lo melódico, un aspecto importantísimo fue el uso de la apoyatura larga –es decir, de una nota que no pertenece a lo "natural" de la melodía o el acorde–, a efectos de eludir la nota que vendría exigida por la estructura melódico-armónica y llegar a esta de forma indirecta.[18]



Buenos Aires: la actual calle Reconquista en 1886, según un dibujo de T. Taylor (del libro *Viaje al Plata en 1886*).

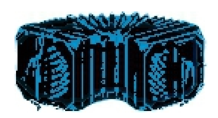
> En el tango, las apoyaturas se dan en forma mayoritaria en el primer tiempo del compás; son casi siempre largas (es decir que se articulan sobre el tiempo) y presentan movimiento descendente. En algunos casos pueden estar bordadas con el típico tresillo de semicorcheas.[19]

También fueron característicos los fundamentos armónicos y los procesos cadenciales –los pasajes en que se transita del movimiento al reposo–, los cuales tuvieron variantes con el correr del tiempo (normalmente, en beneficio de su fluidez) que obligarían a un estudio pormenorizado.

Sin embargo, salvo el desplazamiento del acento mencionado al principio ninguna otra particularidad técnica fue exclusiva del tango, ni bastó por sí misma para otorgarle identidad. Tales elementos se encontraban ya en otras formas musicales, como la habanera y la milonga, aunque estaban repartidos de maneras

distintas. Así, la confluencia de estos elementos combinados de un modo particular dio como resultado la nueva especie.

Como se verá a continuación, este complejo proceso de transformación hacia un tango más desarrollado difícilmente hubiera prosperado sin la incorporación de varias novedades técnicas en los primeros años del siglo XX.



---

1 José Gobello, "Tango, vocablo controvertido", en Jorge B. Rivera y otros, *La historia del tango,* t. I, Buenos Aires, Corregidor, 1976, p. 57.

2 Joan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico,* t. V, Madrid, Gredos, 1991 (3ª reimpr.), pp. 405-406.

3 En latín, *tango* es la primera persona del singular del indicativo de *tangere* y admite varias acepciones, aunque ninguna satisfactoria para establecer un vínculo con el tango rioplatense.

4 Esteban Pichardo, *Diccionario provincial de voces cubanas*, Matanzas, Imprenta de la Real Marina, 1836, p. 242.

5 Juan de Solórzano Pereira, *Política indiana*, libro II, Madrid, Matheo Sacristán, 1736 (3ª reimpr.), p. 112 y ss.

6 Vicente Rossi, *Cosas de negros: rectificaciones y revelaciones de folklore y de historia*, Córdoba, Imprenta Argentina, 1926, p. 171.

7 Jimena Anabel Jauregui, *Otros tangos: orígenes mediáticos del tango en el teatro y la danza*, ponencia presentada en las VI Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, 2011.

8 Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina: con un ensayo sobre la ciencia del folklore*, Buenos Aires, Losada, 1944, pp. 153-209.

9 Ibíd., pp. 206-207.

10 Amancio Varela, *La historia del folklore y de la proyección folklórica*, Buenos Aires, Microfón Argentina, 1979, p. 85.

11 Roberto Selles, *El origen del tango*, Buenos Aires, Academia Porteña del Lunfardo, 1998, pp. 34-38.

12 Leopoldo Lugones, *El payador, t. I: Hijo de la pampa*, Buenos Aires, Otero & Co. Impresores, 1916.

13 Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2006, p. 164.

14 *La Patria Argentina*, nº 636, Buenos Aires, 1880, p. 1.

15 Hugo Lamas y Enrique Binda, *El tango en la sociedad porteña, 1880-1920*,

Buenos Aires, Ediciones Héctor L. Lucci, 1998, p. 66.
16 Jorge Luis Borges, "Historia del tango", en *Evaristo Carriego*, *Obras completas*, t. IV, Buenos Aires, Emecé, 1955, pp. 143-144.
17 Jorge Novatti (coord.), *Antología del tango rioplatense: desde sus comienzos hasta 1920*, vol. I, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1980.
18 Étienne Souriau, *Diccionario Akal de estética*, Barcelona, Akal, 1998, p. 118.
19 Jorge Novatti (coord.), ob. cit.

2. Del acordeón al bandoneón

La consolidación del género

> ¿Qué misterioso llamado a distancia hizo venir [...] a un popular instrumento germánico a cantar las desdichas del hombre platense?
>
> **Ernesto Sabato**

Alrededor de 1910 el tango experimentó varios cambios notables que serían de suma importancia para su continuidad y desarrollo, como la aparición de la orquesta típica y el afianzamiento de un repertorio paradigmático en función de esta clase de agrupación. Sin embargo, para comprenderlos es necesario revisar antes la cuestión de los estilos interpretativos que dominaron el panorama anterior a esa década, porque fue la evolución de uno de ellos la que determinó el surgimiento y el triunfo de tales conjuntos.

Buscando la expresión ideal

En todas las épocas, como parte de un fenómeno que no resultaba extraño a sus protagonistas, los estilos del tango propendieron a desdoblarse en distintas corrientes, ya fuese en lo atinente a las composiciones como a las formas de interpretarlas, a veces produciendo incluso claros contrastes. Y, a semejanza de los acontecimientos sociales, estos movimientos estuvieron enfrentados en períodos de crisis.

Las tendencias de mayor constancia, surgidas durante la década de 1910 como consecuencia del aumento y la diversificación cultural del público consumidor, fueron la tradicionalista y la

renovadora. Ambas se establecieron y perpetuaron como los ejes estéticos durante un siglo. Tuvieron sus propios progresos y derivaciones, y fueron justamente esas sucesivas evoluciones las encargadas de ir colocando en un mismo plano, tras un tiempo prudencial, lo clásico y lo vanguardista. Dichas nivelaciones reconciliadoras fueron periódicas hasta la década de 1950, cuando las discrepancias se ahondaron de tal manera que ya no hubo posibilidad de presentarlas como parte de un mismo conjunto, a no ser forzadamente, y sin suscitar una sincera aceptación por parte de un mismo público.

El desarrollo de los estilos en el tango fue complejo. Toda variedad destacable fue el producto de innumerables acciones previas (incorporaciones, adaptaciones, descartes o enfrentamientos), es decir, de todos los tipos de relaciones que el arte, en su evolución constante, suele tener. Por tal razón, no es posible aceptar una simple sucesión cronológica en la que un estilo en particular derive en otro, ya que implicaría una desestimación de los ricos matices presentes en cualquier proceso creativo.

Habitualmente se acepta la canalización del primer estilo concreto (es decir, identificado con formas que evolucionarían en una dirección clara) antes de 1910, con la gradual imposición de una nueva forma expresiva desarrollada a partir de agrupaciones reducidas, como tercetos y cuartetos. Estos favorecieron el temperamento más “intimista” de aquellas composiciones que no podía transmitirse de modo satisfactorio con las estridencias y el aire marcial de las grandes bandas. Y dado que estos conjuntos pequeños tenían mayores posibilidades de trasladarse hacia áreas más amplias, tanto los músicos como sus tangos fueron rápidamente conocidos y aceptados por un público mucho más heterogéneo que el de las fanfarrias u orfeones. Sobrevino así la sustitución de charangas por grupos conformados por instrumentos que, para el tango, ofrecían un mejor rendimiento expresivo.

La necesidad de transmitir con coherencia una música que poco a poco había ido derivando en formas cada vez más complejas comenzó a sentirse alrededor de 1890, cuando, como parte de un recambio generacional, empezaron a surgir artistas con mayores conocimientos e inquietudes. Estos trataron de dar especial relieve a la cuestión interpretativa, en oposición a las marcaciones estrictas,

a los sonidos trompeteantes y a la carencia de matices; en otras palabras, estaban gestando los primeros intentos por otorgar personalidad a cada célula.

Flautas, violines y acordeones: la cuestión del tercer instrumento

El estilo que se impondría y que verdaderamente habría de evolucionar nació a partir de asociaciones reducidas de tres o cuatro instrumentos.

Desde finales del siglo XIX y hasta bien avanzada la década de 1910, la sencilla presentación de un instrumento solista únicamente tuvo trascendencia, en lo que a gestación de estilos se refiere, en casos muy especiales. Manuel Campoamor, Rosendo Mendizábal, Prudencio Aragón, Alfredo Bevilacqua, Samuel Castriota, entre otros músicos solistas, por lo general intérpretes de piano, alcanzaron amplia notoriedad en estos años; pero habrían de influir más como compositores que como intérpretes. Lo mismo ocurriría con Ángel Villoldo, aunque este último buscaba complementar sus actuaciones como pianista con el canto y como guitarrista con su armónica.

Si el piano, la guitarra y el bandoneón aparecían con cierta frecuencia con carácter solista, tal condición decididamente no la lograban el violín y la flauta, que necesitaban estar ensamblados con otros para ser reconocidos como instrumentos adecuados para el tango.

La primera unión natural fue, desde luego, la de dos instrumentos, que rápidamente se vio superada por el mejor provecho que se obtenía de una combinación de tres. Revisar en qué consistían estos tercetos puede deparar más de una sorpresa, por lo insólita que resulta hoy la presencia de ciertos instrumentos que cayeron en desuso para el tango. El violín se mantuvo al punto de volverse casi imprescindible, y la flauta también tuvo fuerte impronta durante la década, pero antes de la conformación de la orquesta típica se encontrarían, completando los tercetos, instrumentos tan disímiles y en apariencia extraños para el tango

como el arpa, el acordeón y el mandolín.

La presencia del arpa puede interpretarse como el resultado de la influencia de la música de entrecasa del siglo XIX. Es importante señalar que existen referencias documentadas de arpistas ambulantes y organilleros cuyos repertorios contaban con tangos y otras formas de música popular.[20] Sin embargo, deben desterrarse dos ideas acerca del arpa. La primera, que su colocación en los tercetos era frecuente. El otro concepto erróneo, en el que han caído varios autores, es considerar que en los tercetos el reemplazo "natural" del arpa era la guitarra. Si de riqueza expresiva se trata, en realidad el relevo del arpa debió haber sido el piano, cosa que no ocurrió, al menos en forma generalizada. Pero siempre hubo más guitarras que arpas, y si tanto predominaron fue por su ya ganada popularidad (no hace falta aclarar que era más fácil hallar un guitarrista que un arpista) y por ser más transportables, lo que permitía una mayor posibilidad a los conjuntos de desplazarse de un lado a otro.

Acordeón y mandolín, en cambio, estaban instalados en el gusto general gracias al flujo inmigratorio italiano en Buenos Aires. Ambos tendieron a eclipsarse por cuestiones de sonido. El acordeón fue pronto sustituido por el menos alegre bandoneón –mejor adaptado al carácter del tango–, mientras que el mandolín se mantuvo un tiempo más hasta desaparecer casi por completo de los conjuntos típicos, probablemente porque su timbre no encontraba mucha cabida en las composiciones. De hecho, la orquesta del mandolinista José Pécora, en plena década de 1910, sería prácticamente una excepción.

Para completar algunos tercetos se mencionan, además, la concertina y la armónica, aunque es probable que sólo aparecieran en forma provisional o como hecho totalmente aislado. A pesar de la contundencia con que se los ha citado,[21] lo cierto es que nunca trascendieron más allá de alguna formación improvisada y sin pretensiones profesionales. Es verdad que Vicente Greco, por ejemplo, tocó la concertina antes que el bandoneón; pero sólo lo hizo fugazmente y, a los efectos históricos, apenas puede considerarse como su primer experimento con un instrumento de fuelle.[22]

Suele excluirse al piano en la historia de los tercetos alegando

que fue una incorporación posterior. Lo real es que también formaban parte de ellos: de amplia trayectoria como instrumento solista, el piano solía aparecer en los tercetos que alcanzaban a tener trabajo continuo en locales de mayor categoría y cuando los directores aprendían lo suficiente como para asignarle al pianista una función destacada.

Así, dado que el violín y la flauta, o el violín y la guitarra tenían lugares seguros, el "tercer instrumento" resultó ser el más inestable.

El bandoneón, "la caja que se pliega"

Nadie ignora que el instrumento musical representativo del tango es el bandoneón. Nuestro oído asocia de inmediato su sonido con esta música y, por extensión, con la ciudad y la vida urbana. Si bien en la Argentina se lo conocía desde la segunda mitad del siglo XIX, su popularización como instrumento característico del género llegaría recién con la divulgación de la orquesta típica, a la que le otorgó un timbre que, en adelante, sería imposible de excluir. Curioso destino para un aerófono cuyo propósito original, aparentemente, fue acompañar oficios luteranos en la Renania.

El bandoneón nació por la necesidad de perfeccionar un instrumento anterior: la concertina. Existían dos tipos, similares y casi paralelos en cuanto a su historia, uno alemán y otro inglés, cuyo diseño, a su vez, se basaba en aerófonos anteriores más sencillos. La concertina alemana fue creación del *luthier* Carl Friedrich Uhlig, quien se había propuesto obtener un sustituto del armonio que fuese portátil; su primera presentación fue en 1834 y su forma más desarrollada apareció veinte años más tarde. El tipo inglés, por su parte, se debe al fabricante Charles Wheastone; fue patentado en 1829 y quince años después se presentó mejorado.

Tanto la concertina alemana como la inglesa eran instrumentos de lengüeta libre y funcionamiento por fuelle, con botones en ambos extremos que seguían la misma dirección de aquel. Eso las diferenciaba notablemente del acordeón, cuyas teclas, al oprimirse, toman una dirección perpendicular al fuelle. Los botones estaban dispuestos sobre cajas cuyas formas sufrieron varias modificaciones

(octogonal, hexagonal, cuadrada) y la cantidad de tonos solía variar mucho entre distintos modelos de cada una. En el tipo alemán, al estirar o comprimir el fuelle las teclas ofrecían sonidos diferentes (es decir, eran teclas bisonoras), mientras que el tipo inglés tenía un único sonido por cada botón, independientemente de que el fuelle estuviera abriéndose o cerrándose.

La concertina que evolucionó hacia el bandoneón fue la alemana.



Juan Maglio ("Pacho") y su bandoneón. Foto publicitaria de la década de 1910.

El profesor de música Heinrich Band comenzó con las reformas hacia 1840. Normalizó la sección cuadrangular y dispuso los

botones de modo diferente, dándole a este nuevo instrumento el nombre de *bandonion*. La cantidad de tonos varió entre cincuenta y seis (veintiocho botones) y ciento treinta (sesenta y cinco botones) según el modelo. Posteriormente, el modelo adoptado por los músicos del tango tenía setenta y un botones y ciento cuarenta y dos tonos, y se convirtió en el bandoneón "estándar" para el género.

Vicente Loduca habla sobre el "bandonión"

¿Quiere algunos datos sobre la procedencia del bandonión [sic]? Ahí van: ante todo, es de origen alemán. De allí salió el primero. Es cierto, como usted dice, que tiene alguna analogía con el acordeón.

Posiblemente, será un derivado. Una variedad. Una variedad dentro de la forma. Dentro del mecanismo. Dentro de su técnica.

La caja plegada, en fin… pero el sonido: eso se lo aseguro yo, es tan diferente como del día a la noche [sic].

Si usted tiene oído. Si sabe sentir. Si tiene alma. Si ha querido alguna vez. Si tiene novia me ha de dar la razón. […] Por eso, le digo. Se presta mucho para el tango… y para otras cosas… […]

Como le dije. Hace más de treinta años que el bandonión llegó por primera vez a la República. Su aspecto quizá grosero ha influido para que se lo olvidara. Nadie lo quiso aprender. Eran muy pocos los que se le [sic] animaban a entrar a un salón llevándolo enfundado. […] Antes se avergonzaban de su aspecto. De su vulgaridad.

Hoy está entrando.

Son muchos los que lo tocan. Los que hacen arte de él.

Ya en algunos cafés se sienten sus sonidos, y más de un peatón se detiene a escucharlos. Viene desde lejos. Desde los arrabales. Hacia el centro.

En la Avenida de Mayo, ya figura en las pizarras de la

> orquesta.
>
> *Podría decirme, Loduca, ¿quiénes son los que aquí conocen bien el bandonión y su música?*
>
> Muy pocos. En primer lugar, está Santa Cruz, que hace quince años que lo practica continuamente en un café de la calle Santa Fe. Es quizá quien mejor lo conoce. […] Augusto Berto también lo conoce. Hace bastante tiempo.
>
> Reportaje por Luis Sixto Clara.[23]

No se tiene una idea exacta de cuándo ingresó el bandoneón al Río de la Plata. Más aún, a efectos históricos, tal vez deban considerarse en realidad varias entradas desconectadas entre sí en el lapso que va de 1870 a 1890, y que podría extenderse entre 1860 y 1900. Varios protagonistas de la "Guardia Vieja", al ser consultados en su momento, consignaron distintos años entre 1865 y 1884; el problema principal y quizás irresoluble a la hora de precisar una fecha es que sus recuerdos eran poco definidos, ambiguos, seguramente de segunda o tercera mano, e incluso basados en referencias de acontecimientos históricos situados en años equivocados, y hasta es probable que en sus "memorias" no diferenciasen concertinas y acordeones de bandoneones auténticos.

De acuerdo al citado trabajo de Zucchi, es posible extraer algunas presunciones, aunque el resultado sigue siendo sólo aproximado:

- 1863, introducido en Uruguay por un inmigrante suizo de apellido Schumacher (de quien luego se pierde todo rastro); informado por un periodista en una crónica de 1995.
- 1870, de la mano de Bartolo el Brasileño; informado por un bandoneonista (¿Antonio Chiappe?) en un reportaje

de 1919.

- Antes de 1883, sin datos de quién fue el responsable; informado por Vicente Loduca en un reportaje de 1913.
- 1884, por Don Tomás el Inglés (= ¿Thomas Moore?); informado entre otros por los hermanos Bates en su libro de 1936. También se lo habría visto en 1870 con nacionalidad irlandesa.
- Antes de 1900, por un marinero alemán; informado por Luis Adolfo Sierra en su libro de 1976, donde se permite agregar unos detalles propios de *still life* (naturaleza muerta): “envuelto en un rudimentario paquete junto a un viejo pantalón de pana y unas pipas de tapa metálica”.
- Antes de 1900, “un tropero de carros llamado Pascualín que servía en Yatay y Bogado trajo de Alemania el primer bandoneón”; informado por Eros Nicolás Siri en una crónica de la revista *Sintonía*, en 1936 (suponemos que este Pascualín habrá tenido un largo tirón con su carro desde Hamburgo hasta Almagro).
- 1900, por un marinero alemán establecido en La Boca; informado por Antonio Bucich en una crónica de 1965.

Un suizo que se esfuma, un brasileño Bartolo que volvía de la Guerra de la Triple Alianza, un inglés casi mitológico que hasta podría ser irlandés, uno o dos marineros alemanes encariñados con Buenos Aires, Pascualín y su carro eficiente… En concreto, muy poco.

Lo que importa, en realidad, es tener en claro que el vínculo firme entre el bandoneón y el tango aparece tardíamente: apenas un tiempo antes de 1910.

Del terceto al cuarteto, imponiéndose el bandoneón

Los tercetos destinados a evolucionar hacia cuartetos fueron los formados por violín, flauta y guitarra; violín, guitarra y bandoneón; violín, guitarra y piano; violín, bandoneón y piano, es decir, aquellos cuyas combinaciones se basaban en instrumentos que demostraban mayor solvencia para el tango. Quizá parezca muy obvia esta última aclaración, pero no lo es tanto cuando se comprueba que, para varios analistas, el cuarteto aparece como una suerte de *deus ex machina* en medio del apogeo (que no fue tal) de arpas y mandolines.

Al seguir la carrera artística de varios músicos, es posible observar interesantes modelos para ejemplificar la llegada del cuarteto; no son los únicos, por supuesto, pero resultan didácticos porque nacen del ensamble de instrumentos cuya presencia era constante en los tercetos. Más adelante se verán algunos de estos paradigmas, pero antes es preciso señalar las características principales del período de transición hacia los cuartetos.

En primer lugar, había una clara propensión a que los encargados de conducirlos fueran bandoneonistas. De hecho hubo todo tipo de directores, pero hasta 1915 sería notable el predominio de las orquestas conducidas por bandoneonistas por sobre los conjuntos dirigidos por otro tipo de intérpretes. La desproporción no fue casual, aunque su explicación resulta hoy bien simple: tango y bandoneón ya se encontraban recíprocamente identificados. Tratándose de un sonido clave, con toda naturalidad los bandoneonistas se transformaron en los rectores de cada agrupación.

Sin embargo, es necesario aclarar que la ejecución del bandoneón es complicada; aun en las formas más elementales de hacerlo (como la que se aprecia en varios intérpretes de estos años), requiere una destreza técnica a la que sólo se llega con estudio y mucha práctica. No deja de ser llamativo, entonces, que tantos artistas optasen por este instrumento en una época en que los "maestros" poco tenían para ofrecer. Si se aceptan las anécdotas que atribuyen cierta pobreza y sencillez a las lecciones recibidas por los más importantes bandoneonistas de aquella camada, debe convenirse también en que estos sólo superaron esa carencia motivados por la buena respuesta del público hacia las orquestas con bandoneón. Quiere decir que si bien un bandoneonista tenía

mayores posibilidades de ser rápidamente identificado, estaba obligado a perfeccionarse por sus propios medios a fuerza de ensayo y error. Los avances más destacados se imitaban y tendían a mejorarse, aunque hasta mediados de la década de 1910 las incorporaciones técnicas fueron más bien escasas.

También resulta sugestivo que muchos de los cuartetos existentes hasta 1910 estuviesen conformados por bandoneón, violín, flauta y guitarra. Esto parecería indicar que el tango había alcanzado con este ensamble su equilibrio ideal, un punto sonoro justo que satisfacía el gusto del público y las inquietudes musicales de los intérpretes.

Un caso emblemático es el del bandoneonista Vicente Greco. Para su primer terceto, en 1906, convocó a un violinista y un guitarrista. Con esta formación (aunque no siempre con los mismos compañeros) realizó numerosas actuaciones en diferentes puntos siguiendo la línea del Ferrocarril Buenos Aires y Rosario –aunque sin alejarse de esta última ciudad– y luego en el porteño barrio de La Boca. Su crecimiento profesional y el acceso a una zona más céntrica determinaron una significativa variación: el terceto de bandoneón, violín y guitarra pasó a ser un cuarteto de bandoneón, violín, flauta y guitarra. Con esta conformación realizaría sus primeras grabaciones en 1910.

Un caso similar, aunque previo, es el de otro bandoneonista: Juan Maglio. Luego de su inicial terceto de bandoneón, violín y guitarra, ya para 1906 se lo encuentra actuando con un cuarteto de bandoneón, violín, flauta y guitarra en localidades del centro-oeste de la provincia de Buenos Aires. Otros directores bandoneonistas que pasaron del terceto al cuarteto hacia 1910 fueron Arturo Bernstein, Domingo Santa Cruz y Genaro Espósito, cada uno presentando, también, formaciones de bandoneón, violín, flauta y guitarra.

Es preciso reiterar que hubo además otra clase de directores y que los cuartetos a veces variaban reemplazando un instrumento por otro diferente, y que en ocasiones una línea de cuatro músicos era sólo una manera esporádica de trabajar. En todo caso los primitivos cuartetos, cualesquiera fueran sus formaciones y sus objetivos, significaron el comienzo de un proceso trascendental.

La proliferación de los cuartetos en el ambiente musical de la

época del Centenario fue más o menos rápida porque su atractivo era indiscutible; sin embargo, no condujo al final de los tercetos, sino que estos permanecieron incluso bien entrada la década. Pero el cuarteto trajo consigo algo que hasta entonces el terceto rara vez había podido ostentar: su reconocimiento como “orquesta”.

Los sitios “alegres” del tango (y también los otros)

Desde las dos últimas décadas del siglo XIX el tango ya tenía focos de producción y difusión (cafés, teatros, cabarets) reconocidos y claramente identificados. A comienzos del XX, esos focos se multiplicaron y quedaron mejor expuestos gracias a la gran explotación comercial de la actividad, que empezó a reportar interesantes beneficios. La interpretación actual de cada locación como un punto radiante es limitada si no se tiene en cuenta, a la vez, su articulación en el conjunto; porque las posibilidades que ofrecían por separado eran dispares y generalmente restringidas, y sólo agrupándolas en su contexto consigue apreciarse su importancia real.

Bajo el rótulo frecuente (e impreciso) de “sitios del tango” suelen reunirse distintos tipos de centros, con características diferentes entre sí e incluso con señaladas desigualdades en cuanto a su posibidad de ser incluidos dentro de una misma categoría. Ellos eran:

- Academias.
- Teatros y cinematógrafos.
- Salones. Podían ser tanto de propietarios particulares, que alquilaban las instalaciones para bailes y conciertos, como de sociedades mutualistas, que organizaban ellas mismas las actividades o rentaban el local a terceros. El ejemplo más conocido es el del Salón Rodríguez Peña (llamado en realidad San Martín, ubicado en Rodríguez Peña 344), donde tocaba Vicente Greco, quien llegó

incluso a dedicarle un tango homónimo. Allí dirigieron bailes Casimiro Aín, Enrique el Oriental, el Pardo Santillán, la Parda Loreto, María Angélica y otros de perfil hoy casi mitológico.

- Restaurantes, confiterías, cafés y recreos.
- Cabarets.
- Casas particulares.
- Otros (formativos,[24] ollas populares, etc.).
- Prostíbulos. Dentro de los límites de la Capital los prostíbulos habilitados tenían prohibido tanto el baile como el consumo de bebidas alcohólicas. No obstante, tenían una gran capacidad de adaptación a cualquier circunstancia,[25] tal como veremos a continuación.

Describiremos los sitios que con mayor frecuencia aparecieron citados como verdaderas factorías de tangos y que ofrecen un cuadro bastante completo del panorama reinante entre finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del XX.

La más famosa de las casas de baile que animaron al Buenos Aires de la época del Centenario fue la que se conoció como “Lo de Laura”, deformación del verdadero nombre de su regenta, Laurentina Montserrat. Situado en la calle Paraguay 2512, a metros de la avenida Centroamérica, luego llamada Pueyrredón, estaba decorado con gobelinos, pesados cortinados de terciopelo, grandes sillones, lámparas con caireles y espejos en los que se reflejaban jarrones rococó, y cuadros que imitaban los de Jean-Honoré Fragonard. Los poetas del tango –que fueron posteriores– se refirieron a él como “bailongo”, término que rebajó considerablemente su categoría; hablaron también de tauras y de disputas. Así, Lo de Laura quedó instalado en la mitología porteña como un verdadero lupanar.

Si bien, en realidad, era un prostíbulo, se cuidaba mucho de no parecerlo. Era una casa particular de baile, y en la ciudad de Buenos Aires el baile y el burdel no coexistían: para eso había otros locales, todos de extramuros, los más próximos cruzando el Riachuelo. Sin

embargo, todos sabían que esto era puro eufemismo: incluso en pleno Centro había casas particulares de baile, peringundines y reboticas de cafés que no eran sino prostíbulos encubiertos. La clave consistía en no presentarlos como tales.

Le seguía en popularidad María la Vasca, apodo de María Rangolla, quien había abierto su establecimiento hacia la última década del siglo XIX en la calle Europa (hoy Carlos Calvo) 2721. Veinte cuadras las separaban –Lo de Laura estaba en Recoleta, María la Vasca en San Cristóbal– sobre el mismo eje urbano de las avenidas Jujuy y Centroamérica; y, lo mismo que en el anterior, en la casa de la Vasca el baile ocultaba la verdadera fuente de ingresos. Con ello, las casas particulares pasaban simplemente por lugares “de diversión”.

A la Vasca no le preocupaban las apariencias. No tenía aquel prurito estético que cultivaba Laura: si ella decoraba su local como en las pinturas de Toulouse-Lautrec, la Vasca, por el contrario, aprovechaba cualquier mancha de humedad para decir que lo suyo era “ambientación rústica”. Y por cierto que sus pupilas eran menos pretenciosas con los parroquianos. El dinero, sin importar la traza de quien lo exhibiera, era suficiente pase para bailar primero y hacer el amor después.

Los músicos, por su parte, reconocían que, en lo profesional, era muy importante pasar por la casa de la Vasca: significaba un lugar de fogueo, un sitio desde el cual proyectarse. Allí perfilaban sus estilos y estrenaban sus tangos, y el boca a boca de los clientes hacía lo demás. Atentos a la respuesta del público, entre otros animaron los bailes de la Vasca pianistas como Alfredo Bevilacqua, Manuel Campoamor y Rosendo Mendizábal (quien presentó allí hacia 1897-1898 su gran éxito *El Entrerriano*); también los violinistas Ernesto Ponzio y Genaro Luis Vázquez, el clarinetista Juan Carlos Bazán (autor de un tango que de puro agradecido tituló *La Vasca*), el flautista Teisseire, y los bandoneonistas Santa Cruz y Greco. Entre los bailarines se recuerda a Elías Alippi. María la Vasca fue pareja de Carlos el Inglés, otro organizador de bailes que se realizaban en el local de la sociedad Patria e Lavoro, en la calle Chile 1567 y tenían fama de estar entre los de peor calaña.

Al sur de Balvanera estaba La China Rosa; en la otra punta, por San Luis cruzando Granada, La Vieja Eustaquia. El ángulo nordeste

del barrio lo dominaba sin discusión Concepción Amaya, mejor conocida como Mamita, en Lavalle 2177. Esto no era la Balvanera de los guapos de la literatura de Eichelbaum ni la de los casi míticos caudillos de atrio, si es que los hubo; Lavalle al 2100 era (y es) como quien va por la calle Junín tirando hacia el barrio de la Recoleta. Hacia la altura del 1900 eran pocas las casas de baile en aquel distrito. Las descripciones de Mamita, en general muy posteriores a su época –la transición del siglo XIX al XX–, son escasas, confusas o directamente apócrifas. Se sabe, sí, que era otra "casa particular", singular modo de decir exactamente lo contrario: una casa pública, un burdel. Mamita, muy celosa de la moral municipal, al igual que las otras entendió que lo mejor era habilitar la suya como casa para bailar y beber. El prostíbulo podía disimularse detrás de las persianas; y cuando los policías se ponían estrictos, llegaban las pupilas para sobornarlos adecuadamente.

Los bailes organizados por Mamita estuvieron entre los más conocidos y fueron, como Lo de Laura y María la Vasca, usina de los primeros estilos concretos. Los animaban músicos solistas y pequeños conjuntos que aún estaban afianzando el tango, como Luis Teisseire y, especialmente, Ernesto Ponzio. Este habría estrenado su famoso *Don Juan* en aquella casa de Lavalle. Si bien la fecha suele retrasarse hasta 1900, es probable que ya lo tocara desde 1898; Ponzio tenía entonces trece años, lo cual da una idea de la precocidad del músico y de los elásticos parámetros éticos de Mamita, que admitía menores en sus dependencias. Ponzio se basó en una vieja y anónima melodía que un pianista o un guitarrista (la crónica varía según el testigo que la cuente) ejecutaba en lo de Mamita, que él completó, adornó y firmó como propia. Mamita podía ser un buen lugar para dar a conocer su tango, pero es necesario aclarar que el éxito recién llegó cuando lo trasladó a ambientes más selectos, como el restaurante Hansen o el kiosco Casares.

En la Buenos Aires de antaño, lo parisino propiciaba cierta excitación, cuyo punto álgido se produjo en torno al Centenario, cuando en el oficio del amor el viejo peringundín a la criolla debió competir con la distinguida *maison* a la francesa. No tan distinguida, después de todo; al igual que las tradicionales, estas residencias europeizantes (que en realidad no eran muchas) desatendían la

ordenanza que prohibía el baile y organizaban tangueadas en medio de un equívoco concepto de elegancia. Y por cierto que las pupilas rara vez eran auténticamente francesas.

Un lugar así fue el establecimiento de Madame Blanche, a quien podría imaginársela como una estereotipada proxeneta gala irradiando autoridad con su sobrecarga de kilos, maquillaje y bisutería. Sin embargo, nada conocemos de ella. En cambio, sí se sabe que el suyo no fue ni un "lugar pintoresco", ni una "casita" o "sitio alegre", como ha querido vérselo, sino un antro. Cambió varias veces de domicilio hasta llegar a pleno Centro, en la calle Montevideo 775, y acerca de él la historia del tango sólo reflejaría el detalle de alfombras y jarrones como decoración característica, y no el hecho de que en sus habitaciones se corrompiera a menores. Por alguna razón, las bailarinas que pasaban por allí se volvían muy conocidas. Las más recordadas fueron Juana la Cívica (que quizás haya vivido lo suficiente para conocer el voto femenino) y una tal Sarita. Tuvo pianistas estables, como Enrique Saborido, Castriota y Bevilacqua. Se asegura que fue en lo de Madame Blanche donde hacia 1907-1908 Saborido estrenó su famoso tango *Felicia*, dedicado a la bailarina Felicia Ilarregui.

Entre La Pajarera y El Almacén de la Viuda

Uno de los principales mitos ciudadanos cuenta que la alta sociedad porteña desdeñó el tango hasta bien entrado el siglo XX. Hoy puede dudarse y hasta desmentirse que esto haya sido efectivamente así: numerosos testimonios de época autorizan a creer que la aristocracia y el vulgo compartían su gusto por esta música y su baile. Pero había ciertos reductos donde damas y caballeros de abolengo no se animaban a entrar. Ni siquiera se acercaban; allí, la sola presencia de un "niño bien" de cuello duro y zapatos con polainas era una provocación.

A un paso del viejo hipódromo de Belgrano ofrecían su diversión varios de estos bailes, donde el derecho de admisión lo detentaban únicamente los sujetos más bravos. Aquel hipódromo, llamado Nacional, estaba desde 1887 entre las estaciones Belgrano y Núñez

del Ferrocarril del Norte, del lado del río, donde se cruzaban dos calles que entonces eran Saavedra y Tercera, y hoy Monroe y Avenida del Libertador. La entrada principal daba a la actual avenida Congreso.

Sus alrededores han sido idealizados por los poetas del tango, quienes llegaron a forzar lo romántico mientras omitían dar cuenta del característico hedor de los *studs*, o de los cafés tenebrosos que pululaban en la zona, o de la neblina del Plata –cuya orilla aún no tenía ni un metro ganado por el urbanismo–, o incluso de los hombres y las mujeres de códigos marginales que la frecuentaban. Sin duda los lugares de baile tenían nombres pintorescos. Uno era La Pajarera; en correcto lunfardo, "pajarera" significa *cabeza*, pero su sentido aquí parecería ser otro y, con el tiempo, se lo ha olvidado. También estaba La Fazenda, palabra importada de Brasil para designar un establecimiento agrícola de cierta magnitud, de los que ya no quedaba ninguno en ese Belgrano loteado y barroso. Cerca de ellos metía bulla la Milonga de Pantalión, donde el clarinetista Juan Carlos Bazán recibió un disparo que lo dejó rengo: anécdota más que suficiente para imaginar cómo era aquel espacio. El más frecuentado era La Cancha de Rosendo, catalogado como "recreo" para remontar un poco su prestigio. Tenía una interesante reputación entre la gente del turf, sobre todo peones y vareadores, que acudían allí para escuchar y bailar los tangos que tocaban Ernesto Ponzio, Genaro Vázquez, Eusebio Aspiazú, Vicente Pecci y el mencionado Bazán, entre otros. Estas milongas se extinguieron en torno al 1900. El Hipódromo Nacional fue desmantelado en 1911 y los *studs* permanecieron un tiempo más, hasta que todo terminó sepultado por lo que hoy se conoce popularmente como Barrio River.

En la otra punta del plano porteño tenemos La Boca del Riachuelo. Hubo un día en que la "república" de La Boca fue realmente un país aparte. Ocurrió en 1882. Los boquenses, indignados por el maltrato recibido durante un enfrentamiento obrero, decidieron que nada tenían que ver con el resto de la Argentina, labraron un acta de independencia y enarbolaron la bandera xeneixe. Al enterarse de esta situación, el presidente Julio A. Roca acudió de inmediato para amonestarlos y allí se terminó la "república": La Boca se reintegró al territorio nacional, aunque, a

decir verdad, durante buen tiempo este barrio mantuvo un espíritu independentista.

Entrar a La Boca significaba el ingreso a otra ciudad, con características muy diferentes a las del resto de Buenos Aires. Allí también había lugares de baile. Sobre el 786 de Sarmiento, hoy Coronel Salvadores, entre Defensa (Patricios) y Calle 130 (Hernandarias), a comienzos del siglo XX existía una milonga instalada en un local conocido como La Cavour. Fuera de alguna notoriedad barrial, su mayor mérito parecería haber sido la actuación del bandoneonista Greco hacia 1907.

Con alguna frecuencia se lee o se escucha la expresión “baile de formativo” aplicada a un viejo bailongo. Hasta bien entrado el siglo XX, la palabra “formativo” había correspondido a un concepto muy claro y que todos entendían, ya que designaba, como ya dijimos, bailes informales realizados en casas particulares o negocios. Era raro hallarlos por el Centro; por lo general, se hacían en los barrios. El dueño del lugar apalabraba a unos músicos conocidos y el chismorreo de los vecinos hacía el resto. En ocasiones perduraban, se volvían periódicos y adquirían un modesto renombre entre los bailarines de arrabal, que ya sabían que tal día de la semana, a tal hora y en tal dirección, al final del pasillo de la vivienda encontrarían un buen esparcimiento. Los interesados contribuían con unos centavos para los artistas y para los detalles.

Un ejemplo era el Almacén de la Viuda, en las calles Humahuaca y Gallo, donde el barrio de Almagro se confundía con el de Balvanera, una zona popularmente conocida como el Abasto. La parte trasera del local daba a un patio en el que habitualmente se bailaba. A mediados de la década de 1910 lo animaban los hermanos Pizarro; en especial Manuel, lejos todavía de sus triunfos en Europa. Porque para los formativos se reclutaba a los músicos más jóvenes que todavía estaban en preparación: aquí ya empieza a entenderse el porqué de la palabra (la formación en el sentido educativo para el músico y en el sentido organizativo para el baile). Un intérprete experimentado cobraba más caro, mientras que el neófito, que necesitaba foguearse para su futura vida profesional, se arreglaba con la humilde recaudación del baile de patio. E iba aprendiendo los secretos de una orquesta típica, “sacando” tangos bajo las mínimas directivas de otros compañeros que apenas si

sabían un poco más. Hermanos, tíos o amigos con algún conocimiento de piano o guitarra completaban aquellos simpáticos conjuntos.

Pero además existía otro tipo de baile. Entre las tantas historias mal conocidas que tiene el tango, está la de Z Club. Siguiendo las referencias que aportaron los primeros cronistas, habría sido fundado por un escribano, el doctor Esteban Benza, a quien el bandoneonista Augusto P. Berto dedicara su tango *Don Esteban*. La carátula de la partitura original lo muestra como un respetable letrado ante su severo escritorio. Entre los primeros afiliados se encontraría un señor Guidobono, que tres décadas más tarde evocaba en una carta dirigida a los hermanos Bates que mensualmente aquella institución organizaba bailes exclusivos para sus socios.

Con tales elementos es fácil pensar en Z Club como un distinguido círculo de caballeros reunidos en asamblea para debatir actividades mutualistas, que con regularidad ofrecía correctas reuniones danzantes, quizá para apoyar obras benéficas. Nada más alejado de la realidad. Z Club no era un establecimiento, sino una comunidad reservada a un número preciso de asociados, exactamente cuarenta, entregados a prácticas libertinas. No era la única en Buenos Aires, pero la falta de discreción de sus miembros y un par de tangos dedicados a la cofradía (*Atalaya*, de Casalins, y sobre todo *Z Club*, de Rosendo Mendizábal) hicieron de ella la más famosa de tales alianzas.

Una vez por mes, Z Club alquilaba lugares por una noche (por ejemplo, el Salón San Martín, o alguno de los domicilios de María la Vasca) y armaba una milonga, para la que contrataba a prostitutas de la más baja categoría. Entre sus integrantes había hombres de variada extracción social, incluyendo jóvenes del patriciado porteño. Un individuo especialmente importante en Z Club era cierto inspector municipal, en cuyo legajo pesaban reiteradas denuncias por chantaje a dueñas de prostíbulos. El baile, por supuesto, era la primera parte de una fiesta donde había de todo. De todo menos cautela: la información de lo que se hacía puertas adentro empezó a filtrarse. Hacia 1905 algunos periódicos puritanos ya acusaban a Z Club de ser una hermandad depravada y esto significó el comienzo del fin.

Prohibido el bailongo: los sitios refinados

No todos eran lugares deteriorados, sucios o reprochables. También había establecimientos cuyo solo nombre evoca la *belle époque* porteña; por ejemplo, el Pabellón de las Rosas. No obstante, conviene aclarar que tenía una moderada doble identidad. Mediodía y tarde funcionaba como restaurante y salón de baile elegante para las familias. Por las noches, sacrificaba un poco su refinamiento y abría sus puertas a milongueros menos recatados, cuyas compañías, a veces, no eran de las más virtuosas. Pero esto no debería rebajarlo; el Pabellón de las Rosas nunca fue un sitio vulgar, sino que claramente se lo identificaba con el buen gusto.



El célebre Hansen, restaurante del Parque 3 de Febrero. Su asociación con el tango se funda más en leyendas que en realidades.

Empezó a funcionar a comienzos del siglo XX y estaba situado en el 2855 de la avenida Alvear (hoy Del Libertador), esquina Tagle, es decir, cerca del Armenonville, otro de los lugares célebres para el tango. Era un gran edificio señorial, simétrico, con ventanales al frente, que en cierta medida recordaba los pabellones de las

exposiciones mundiales europeas; se ingresaba a él trasponiendo una rotonda entre hermosos jardines, que seguían el criterio paisajista de la época. Además del restaurante y el salón de baile, contaba con pista de patinaje; ocasionalmente, también se daban funciones de teatro. En torno al Centenario llegó a tener una banda de música propia, dirigida por Gaetano D'Alo. En el Pabellón se ofrecieron los más recordados "bailes del internado" que daban los estudiantes de Medicina una vez al año, y para los que actuaron grandes típicas –Francisco Canaro, Augusto Berto, Samuel Castriota, Ricardo Brignolo, Roberto Firpo–, incluyendo una orquesta gigante de Osvaldo Fresedo, en 1919, de treinta profesores y con dos pianos: Juan Carlos Cobián y Enrique Delfino. La Asistencia Pública escogió este lugar para auspiciar un concurso de tangos a finales de la década del veinte, con la conducción musical de Juan Maglio, quien resultó ser el vencedor, pues su obra *Cuando llora el corazón* se llevó el primer premio. La última actividad bailable del Pabellón de las Rosas fue durante 1929, en Carnaval. Al llegar Cuaresma fue cerrado y para Pascua se lo demolió. Lo recuerda un famoso vals de José Felipetti.

Hubo una época en que ciclistas y bailarines compartieron el lugar para mostrar sus habilidades. Esto puede parecer extraño, pero no lo es tanto si se tiene en cuenta que ambas aficiones eran prácticas de moda con una amplia convocatoria social. Alguien tuvo la feliz ocurrencia de que bicicletas y tangos coexistieran: los sitios eran adecuados, los concurrentes bien podían ser los mismos. Y de esta forma, hacia principios del siglo XX, varios velódromos comenzaron a incluir, cuando finalizaba la hora de deporte, la hora de la danza.

El emblemático, el que todos los autores citan, fue el del Parque 3 de Febrero. Había sido concesionado a la Unión Velocípeda Argentina en diciembre de 1899. Tenía una impresionante capacidad para dos mil personas disputando carreras y otras dos mil alentándolas. Después de la medianoche entraban los músicos: Bazán y Firpo entre ellos, que con un toque de clarín (eso dicen) daban comienzo a la velada. Pero su fama como lugar de baile duró bien poco: tenía un permiso municipal para ello, pero había sido otorgado en forma precaria y a nombre de una entidad cuya personería jurídica pronto expiró. Quien se hizo cargo de las

instalaciones no pudo demostrar que los papeles estaban totalmente en regla, y el local terminó clausurado en 1908 luego de muchas recomendaciones, pues parece que allí se armaban unos batifondos terribles. Al velódromo no iba la runfla de los bailes más modestos, pero es evidente que los desórdenes tenían el mismo calibre en todas partes.

Otro velódromo porteño donde también se armaron milongas fue el que estuvo en Las Heras y Lafinur, cerca del actual Jardín Botánico, al que se ha confundido con el anterior por su cercanía. Entre 1926 y 1938 se lo adaptó para *matchs* de boxeo y fue llamado Parque Romano (luego Norte); el edificio acabó demolido en 1973. Hubo aun otro velódromo más, con pista de baile junto a la de ciclismo: el Belvedere, sobre avenida Alvear 581-599.

Tanto los cronistas de la primera camada como los más consistentes trabajos musicológicos han citado el Hansen como un restaurante con *dancing*; cuando la realidad es que, a pesar del mito y del cinematógrafo, no lo era. En 1912 se lo cerró y demolió, y al poco tiempo fue mitificado como una "catedral del tango", pero de hecho nunca lo fue. En 1928 ya era necesaria la aclaración de que en lo de Hansen "estaba prohibido el bailongo",[26] pero hacia 1936 los hermanos Bates seguían insistiendo en que allí se bailaba y desde entonces pocos se atrevieron a desmentir sus palabras.[27] En 1952 el pianista Roberto Firpo, en un reportaje, aclaró que en el célebre local jamás se bailó, pero tampoco fue escuchado.

La verdadera historia del Hansen puede resultar decepcionante para el buscador de anécdotas. Es la historia de una empresa como cualquier otra. Ni siquiera se llamaba Hansen, ni Lo de Hansen, ni Café Hansen, ni Hotel Hansen (¿hotel?), ni ninguna de las otras formas similares que aparecen mencionadas incluso en su época. Su nombre real era Restaurante del Parque 3 de Febrero. Abrió a mediados de los años setenta del siglo XIX en pleno bosque palermitano, en la avenida Sarmiento y las vías del Ferrocarril del Norte, y ni Hansen ni sus posteriores "patrones" fueron propietarios: el restaurante siempre perteneció al municipio y ellos eran sólo concesionarios.

El primero fue el alemán Juan (Johann) Hansen, de treinta años entonces, quien cuidó hasta el último detalle del restaurante y lo dotó con un importante equipamiento. Tras su muerte en 1892 se

hizo cargo su sucesión. Para 1893 ya estaba operando allí un tal Enrique Lamarque. Desde 1897 estuvo Sebastián Monich o Baltasar Monsch (en este nombre las fuentes difieren), y en 1903 pasó a su segundo famoso concesionario: Anselmo Tarana. Bajo su conducción se lo conoció como Restaurante Recreo Palermo (Antiguo Hansen) o simplemente Café Tarana (¡aunque era mucho más que un café!). En 1908 fue transferido a la sociedad Payot y Aquiles Giardino, que lo mantuvo hasta su cierre en 1912.

¿Y el tango? Baile nunca hubo, y lo llamativo es que hasta la presencia de orquestas hoy es dudosa. Si efectivamente hubo conjuntos de tango, debieron tocar durante breves períodos. Se han mencionado músicos como Roberto Firpo, Eusebio Aspiazú, Ernesto Ponzio, Luis Teisseire, Carlos Macchi, Juan Carlos Bazán, Genaro Vázquez, Suárez Campos, Adolfo Pugliese, Enrique Saborido y muchos otros, pero no ha podido comprobarse que realmente exista "abundante" información al respecto, y en el caso de algunos de los intérpretes que se mencionan, hasta es imposible que hayan trabajado allí.

Paredón y después: los bailes de extramuros

Los bailes suburbanos tenían otra atmósfera. Era obvio que, a mayor distancia, tendía a acentuarse en ellos cierto perfil rural, incluso en zonas de economía fabril o portuaria. Basta con observar cualquier mapa de la época para comprender por qué: la ciudad ya se había extendido, pero el campo comenzaba cerca; y en sus desdibujados límites, e incluso bien adentro, existía una fuerte interacción entre ambos.[28] Además, las ordenanzas y su interpretación eran bien diferentes.

Los lugares más recordados estuvieron en la zona sur. A continuación, unos pocos ejemplos servirán para hacerse una idea del conjunto.

Comenzamos por la ribera opuesta del Riachuelo. En los primeros años del siglo XX, Avellaneda era Barracas al Sud, como se llamaba su estación, para diferenciarla de su melliza, Barracas al Norte, del lado de la Capital. Barracas al Sud: así llegarían a

mencionarla varios tangos, aun bien entrados los años veinte. Avellaneda también era el arroyo Maciel, con su ribera de prostíbulos, y era el Dock Sud, que para la época de Arolas apenas entraba un poco más allá del frigorífico Anglo. Avellaneda era Pavón y Galicia y el Mercado de Frutos y la humedad flotante del río en la vuelta de Badaracco y los trenes que venían de Casa Amarilla rumbo a la parada de Sarandí, que entonces se llamaba Mitre. Pero para los bailarines de tango, Avellaneda también podía llegar a ser la antesala de sus triunfos en el Centro.

Los porteños cruzaban el Riachuelo en bote para llegar al Pasatiempo, un recreo en el que actuaban tríos y cuartetos que, con suerte, más tarde progresaban y se convertían en orquestas típicas. Cerca de allí, el Farol Colorado, regenteado por la Zwi Migdal; al sudoeste, el prostíbulo de la Chacarera; derecho por la avenida, despachaba tangos el bar de Ferro; pasando la barrera, el Tropezón, y en la zona de Piñeyro, lo de Giribone. En Pavón y Humberto Iº estaba el cafetín de Garbarino, conocido también como El Descanso; en Montes de Oca y Saavedra estaba La Buseca, donde debutó Eduardo Arolas en 1909.[29] No siempre eran lugares de baile, pero tenían un factor en común: en todos ellos habitaba el tango. Ninguno sobrevivió más allá de 1920.

Se mencionó la vieja estación Mitre, actual Sarandí. Ahora vayamos más lejos siguiendo la misma vía hasta el final, hasta el puerto de la Ensenada de Barragán. Desde mediados del siglo XIX se esperaba un gran destino para él, ya que se lo consideraba el punto central del movimiento marítimo comercial. El 31 de diciembre de 1872 quedó conectado por ferrocarril con Buenos Aires, pero aquellas esperanzas de la Ensenada parecieron diluirse cuando se habilitó el puerto de Madero, en la Capital Federal. De todas maneras, progresó: continuó siendo lugar de ingreso de mercancías y acompañó el crecimiento regional tras la fundación de su vecina La Plata, capital de la provincia.

Durante las primeras décadas del siglo XX el eje fabril de Ensenada, Río Santiago y Berisso, con sus *docks*, astilleros, industrias, destilerías y frigoríficos, fue consolidándose como sinónimo de trabajo masculino. Así, fue natural que surgieran prostíbulos. En plena Ensenada el más importante era La Estrella, y allí se bailaban tangos. El tren, que más tarde se articuló con el

Ferrocarril Sud, proveía una clientela adicional: la del Centro. La Estrella tenía tal renombre que los porteños no dudaban en emprender un viaje de más de sesenta kilómetros para bailar y disfrutar del resto de sus instalaciones. ¿Valía la pena? Es seguro que, al llegar, los que tenían alguna pretensión experimentaban un ineludible desengaño: La Estrella jamás ascendió de su condición de reducto desaseado. Y fue justamente su idealización lo que recogieron también, apresuradamente, los cronistas posteriores. El sistema de La Estrella era el básico: diez centavos tintineando en la bandeja del mozo garantizaban el derecho a bailar un tango, mientras que el resto de la consumición y de los servicios se cobraba aparte. El baile lo animaba la humilde orquesta de Antonio Curzio, “El Viejo Pucho”. Los grandes (Greco, Arolas, Maglio) preferían la cabecera de aquel ferrocarril, no su punta de rieles.

¿Abominable y marginal? El tango en los hogares

El mayor contraste con estos sitios de difusión del tango lo ofrecían los hogares, pero cabe aclarar que buena parte de esa pretendida antítesis se fundaba en la exageración de remotos pruritos, todavía vigentes hacia 1910, que ya estaban en retroceso. La exposición pública de la práctica del tango aún podía atentar contra las aspiraciones de una determinada clase, porque se machacaba con la idea de que esta música ponía en entredicho los criterios de una vida “respetable”, difundidos durante las dos últimas décadas del siglo XIX. Pero la confrontación de las opiniones negativas hacia el tango (publicadas en notas periodísticas, obras literarias y encuestas) con la evidencia del abundante material conservado (incluyendo la publicidad de la época) hoy permite deducir que una familia con poder adquisitivo suficiente para gozar de los consumos culturales que se le ofrecían solía mantener algo así como un “doble discurso”. Para mostrar a los demás, una falsa apariencia de ilustración basada en el temor a la censura social, al deterioro de la imagen pública; puertas adentro, la permanente adquisición de novedades relacionadas con el tango. No parece muy creíble entonces que pensaran en el tango como un peligro para su modelo

de vida pero, por las dudas, guardaban las apariencias.

Una familia en el Centenario

Podemos decir que el objetivo principal de una familia porteña promedio, en tiempos del Centenario, era hacer de sus hijos hombres y mujeres de bien y de progreso.
En la mayoría de las familias, el padre –jefe de esta– trabajaba fuera de casa para proporcionar el sustento mientras que la madre se dedicaba a la crianza de los hijos y a los quehaceres domésticos, a gobernar su casa. Era considerada la "reina del hogar". Por supuesto también había mujeres que trabajaban fuera del techo familiar, y que el padre estuviera fuera de casa gran parte del día no significaba que se desentendiera de la educación de sus hijos: por el contrario, la imagen paterna estaba muy presente. Podemos recrear una escena familiar de aquellos días: mientras la madre disponía la cena, el padre preguntaba a los hijos cómo había sido el día en la escuela, atento a los detalles y matizando la conversación para dejar enseñanzas de vida…
Se esperaba que los niños fueran respetuosos con sus progenitores, obedientes a sus maestros y afables con el resto de las personas. Se les inculcaba que cuidaran la vida animal y vegetal. Por ello, tanto hogar como escuela estimulaban en los niños el amor al estudio, a ser útiles al país, a cultivar la honestidad, valorar el trabajo y despreciar todo tipo de holgazanería.

Guada Aballe[30]

Los estratos sociales con mediana y alta capacidad adquisitiva no necesitaron de una legitimación social para incorporar el tango a sus vidas cotidianas: ya existía en estas familias. Si tanto los medios de comunicación como los autores que se proponían llegar a lectores elitistas lo calificaban de "grosero", "lúbrico", "promiscuo", "guarango", "bastardo", "reptil de lupanar" (esto es famoso, es de Lugones) y "falto de gracia" –sólo por mencionar un puñado de caracterizaciones–, lo real es que, a la vez, esos mismos lectores contrataban conjuntos de tango para amenizar sus fiestas, lo bailaban, compraban discos y partituras, organizaban concursos, e incluso de vez en cuando componían e interpretaban. Es de notar, además, que en la prensa esos términos aparecen asociados casi invariablemente a conceptos como "suburbio" y "extramuros", que fueron contaminándose recíprocamente. El mensaje para las familias "decentes" era elemental: el tango constituía un fruto reprobable de los sectores periféricos, con los que debían mantener suficiente distancia. Por supuesto que, en la privacidad hogareña de las clases media y alta (que en conjunto representaban aproximadamente el 20% de la población porteña), pocos lo tenían en cuenta.

El Papa absuelve al tango de su pecado de origen

Aun en el supuesto de que los patrones de consumo del tango hayan sido engendrados exclusivamente por sectores marginales para luego ascender y ser admitidos por las clases media y alta, debería aceptarse que este proceso sin duda ocurrió muy rápido. Pero como en la sociedad argentina siempre existió el temor a que la emulación entre clases confundiera el sistema de jerarquías, los estratos mejor posicionados optaron por una prédica que lo mantuviera a una distancia prudencial. Insistimos: sólo una prédica; mientras tanto, ejercitaban el tango con asiduidad.

Esa legitimidad social de la década de 1910 que se mencionó antes fue sólo una ilusión y, posteriormente, una excusa. No la hubo, porque no hacía falta; aun así, se propusieron tres teorías para explicarla:

- La aceptación del tango como espectáculo en París.
- La exposición pública del baile por parte de la aristocracia local.
- La autorización eclesiástica.

Es verdad que el tango tuvo por estos años cierta repercusión en París. Obviamos alguna ficción, que remontaría hasta 1903 el comienzo de este triunfo: la presencia del bailarín Casimiro Aín en la Ciudad Luz y de algunas grabaciones de tango realizadas por artistas franceses no da cuenta de su victoria masiva, sino antes bien de uno de los tantos acontecimientos típicos de un entorno singularmente ecuménico como era París en ese momento. No obstante, pocos años después, artistas argentinos y uruguayos que habían viajado a la capital francesa para grabar discos lograron un moderado éxito, que luego sus propios dichos se encargarían de magnificar. Pero, aun amplificada, al llegar a Buenos Aires la noticia no sólo no consiguió mayores vuelcos favorables, sino que incluso fue motivo de ásperas críticas:

> Que el tango vuelva consagrado por París no es una razón para que lo adoptemos como la última palabra del "chic" y del buen tono. El *cake-walk*, danza de negros, estuvo también en furor un tiempo en la capital francesa. Son modas pasajeras que irradian los cabarets de Montmartre y que no llegan a alcanzar sino una boga transitoria en la febriciente metrópoli, cuyo buen gusto concluye por reaccionar infaliblemente contra los excesos del snobismo cosmopolita.[31]

El fragmento corresponde a un artículo publicado en el diario *La Nación* el 10 de diciembre de 1911. Artistas como Ángel Villoldo, el matrimonio Gobbi, Saborido, bailarines de tango como Aín y Bernabé Simarra, y personalidades de la sociedad que también bailaban, como Vicente Madero, Daniel Videla Dorna y el escritor

Ricardo Güiraldes, conseguirían alrededor de estos años interesar a los parisinos por el tango, pero afirmar que esta música regresó “consagrada” de Europa es una exageración urdida por ellos mismos.

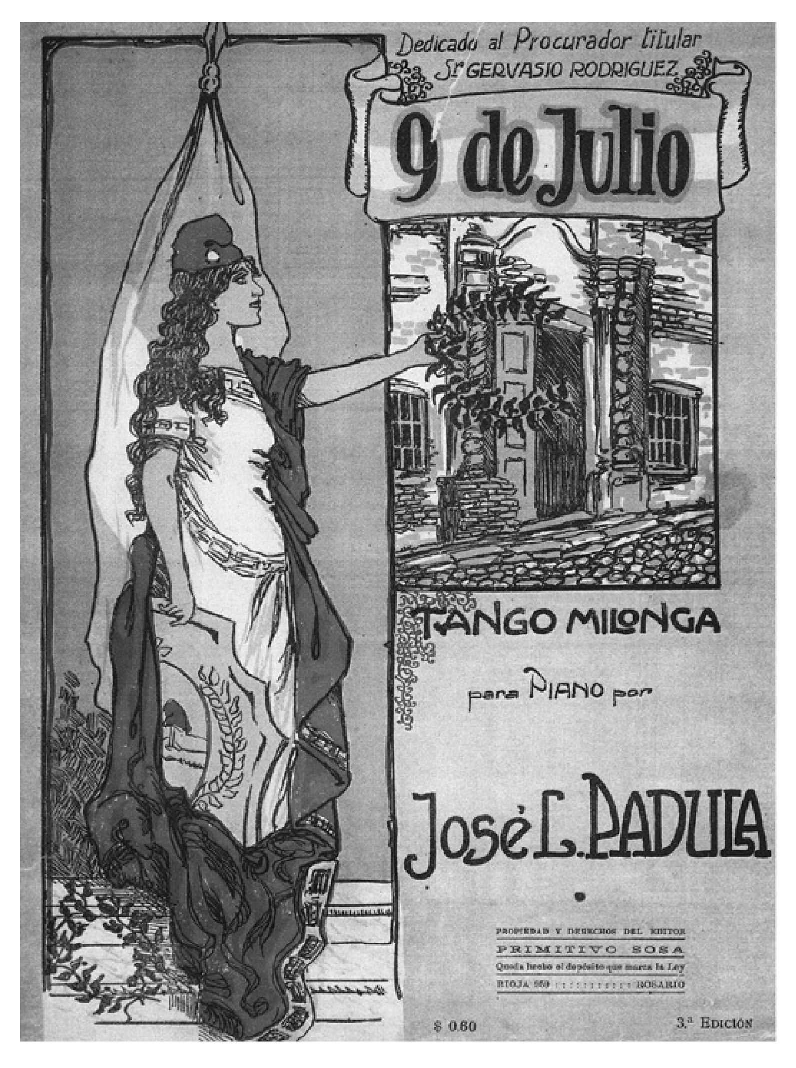
La segunda teoría –la que dice que el tango fue “aceptado” tras pasar el filtro de la aristocracia– es más compleja. Se atribuye a una serie de bailes organizados por el barón italiano Antonio de Marchi, cuyo dato biográfico más relevante es haber sido yerno del presidente Roca. En 1913 ideó un concurso de tangos y cuplés, para el que obtuvo el patrocinio de la Sociedad Sportiva Argentina (de la cual era miembro). Años más tarde algunos historiadores sostendrían que este certamen fue clave para la aceptación del tango, un hito, un suceso referencial. La prensa de su tiempo, en cambio, lo registra como un espectáculo rebuscado, indigno del tango mismo: para 1913 la gente (incluso la gente *decente*) prefería el otrora abominado tango “grosero” y “de las orillas”, pero con color local, a aquel tango que regresaba amanerado tras su vuelta de París, según mostraba la reunión danzante de De Marchi. En resumidas cuentas, desde la aristocracia De Marchi no sólo no legitimó nada, sino que hasta fue criticado.

Por último, tenemos otra vez la pintoresca imagen de Aín y su pareja, ahora bailando ante el papa Pío X, quien habría decidido absolver al tango de su pecado de origen. Hay algunas variantes sobre esta leyenda; la más significativa es que lo que hizo en realidad el pontífice fue *prohibir* el baile del tango,[32] interdicción que sería levantada por Pío XI una década más tarde. Sin embargo, nunca hubo una prohibición eclesiástica formal del tango,[33] ni el supuesto perdón se encuentra tampoco debidamente documentado.

Así, la creencia en un “visto bueno social” a partir del cual el tango habría sido aprobado carece de fundamento. Para 1910, estaba aceptado a pesar de los calificativos de cierto periodismo y de lo que pudiera afirmar (repitiendo los dichos de esa misma prensa) un acotado sector de la opinión pública. El tango ya había entrado gradualmente y con recursos propios a los hogares “dignos” mucho antes de la noticia de París, del bailongo de De Marchi o de la bendición o condenación –según se prefiera– de Pío X.

Los tangos “patrióticos”

¿Qué debe entenderse por “tango patriótico”? ¿Se trata de aquellos que mencionan personas o circunstancias políticas? ¿O sólo entran en esta clasificación los que aluden a hechos fundacionales? Si, como se lee en el *Diccionario de la Real Academia Española*, “patriótico” es lo que “realmente adhiere al amor por la patria y que le procura todo su bien”, una selección coherente debería partir de *Independencia*, de Alfredo Bevilacqua, según veremos enseguida.



El tango "patriótico" por antonomasia: *9 de Julio*, de José L. Padula.

Tradicionalmente, los géneros musicales que mejor se emparentaron con lo patriótico fueron los del folclore. Zambas, cielitos, estilos, cifras, pericones, chacareras, vidalitas, triunfos y demás ritmos autóctonos que nombraban a la patria en forma explícita o aludían a ella constituyeron una abrumadora mayoría por sobre el tango y el resto de la música ciudadana. A pesar de ello, es interesante

destacar que, en su gran mayoría, fueron compuestos por personas que prácticamente ignoraban lo que era la vida “tierra adentro”: gente de ciudad o de pueblo que, a lo sumo, apenas conocían el entorno rural.

En el ámbito del tango, la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo, en 1910, instaló el tema patriótico con una exaltación que jamás volvería a repetirse. La fecha no fue una simple excusa, y el entusiasmo que despertó generó la atmósfera ideal para que la música porteña incorporase una nueva temática.

En aquel 1910 se dio a conocer *Independencia,* de Bevilacqua. No puede asegurarse que haya sido el primero, pero sin duda la historia de los tangos patrióticos comienza con él. Bevilacqua hizo constar en la partitura que lo dedicaba “A mi Patria, con motivo del Centenario. Buenos Aires, 25 de mayo de 1910”. A pesar de estos datos tan precisos cabe aclarar que, para las efemérides, lo correcto es conmemorar la Independencia cada 9 de julio, no los 25 de mayo, y el caso es que este tango fue estrenado por una banda el 9 de julio de 1910, en un acto sobre la Avenida de Mayo. Sin embargo, dada la magnitud de los festejos –año de visitantes ilustres, de exposiciones y de charangas– nadie iba a detenerse a impugnar la ofrenda; no lo haría, por ejemplo, la Infanta Doña Isabel de Borbón al recibir de manos de Bevilacqua un ejemplar impreso de la partitura. Una muestra de cómo sonaba este tango en la época es la grabación que realizó Juan Maglio para Columbia Record, en 1912.

Es cierto que desde 1899 ya estaba circulando *El sargento Cabral,* del pianista Manuel Campoamor, un tango que aludía al episodio de la Batalla de San Lorenzo en el que el general José de San Martín casi encuentra la muerte. Pero en realidad su inspiración fue otra: el autor aseguró que se debía a una simple pelea entre compadritos (probablemente en un lugar *non sancto*), en el que uno exclamó “¡Hemos batido al enemigo!”, repitiendo de manera poco patriótica la frase que la historiografía escolar atribuye a Juan Bautista Cabral, quien le habría salvado la vida a San Martín. El pianista agregó también que fue su primer tango. Existe una célebre y muy divulgada grabación realizada por la Banda Republicana de París, hecha para discos Gath & Chaves en 1909 (la mayoría de los cronistas apuntan, no obstante, que se habría efectuado en 1907).

No sólo el tango, sino toda la música vivió el espíritu patriótico del Centenario. Por ejemplo, revisando un antiguo catálogo discográfico de la Casa Tagini puede verse un bloque de siete discos Columbia Record numerados correlativamente del T 280 al T 286, denominado “Marchas de Centenario de las Catorce Provincias”, entre los cuales hay una serie de marchas cuyos nombres eran los de las catorce provincias argentinas que había entonces (el resto todavía eran territorios nacionales), con música del maestro Vicente Mazzoco, director de la Banda del Regimiento 6º de Infantería de Buenos Aires. La serie estaba dedicada a los gobernadores de cada provincia y había sido premiada en la Exposición de Saint Louis, en Estados Unidos. Junto con estas placas también se anunció el disco T 288, con una versión instrumental y otra cantada de la marcha *Viva la Patria*. Las grabaciones eran de 1910, y hacia 1913 todavía seguían en catálogo, porque el entusiasmo no se había extinguido.

De esa misma época –y a medio camino entre lo folclórico y lo porteño, y entre la música y la declamación– datan los “Discos Patrióticos” de Eugenio Gerardo López. Sumándose a los festejos por el primer Centenario, la Columbia Phonograph Company Gen’l encargó a este autor, de amplia trayectoria en el teatro, la grabación de una serie de discos que reconstruyeran vívidamente escenas de la historia argentina. Fueron denominados “patrióticos”, pero prevaleció el rótulo que, en tipografía más pequeña, figuraba tanto en catálogos como en etiquetas: “Serie Episodios Nacionales”.

Como aquellos de las marchas de las catorce provincias, el extenso catálogo de la Casa Tagini seguía ofreciendo en 1913 los Episodios Nacionales, ahora entre discos de Bianco, Espósito, Gardel, Gobbi y Sra., Greco, Maglio, Navas, Salinas, Villoldo y otros. Los “Discos Patrióticos” reproducían dramáticamente batallas, fusilamientos, juras de bandera y otros acontecimientos, adaptados bajo la fuerte influencia del teatro declamado que López bien conocía. Aunque incluían efectos de sonido y cierto despliegue de colaboradores, el resultado tendía a la exageración. Se hacía hincapié en que servían para recordar los episodios memorables “en el hogar, en las escuelas, y especialmente a los niños”, y su carácter ilustrativo prevalecía por sobre el rigor histórico o la calidad artística.

Algunos títulos de Episodios Nacionales hablan por sí solos del

contenido y de su ortodoxia al momento de recurrir a las fuentes: *Jura de la bandera argentina por el General Belgrano*, *La corneta de Simón Bolívar*, *La espada del General Belgrano*, *Güemes y sus gauchos*, *Batalla de Chacabuco*, *Fusilamiento del Negro Falucho* y *Batalla de Maipú*, entre otros. Como “Discos Patrióticos” también se editaron interpretaciones de otros artistas de Columbia Record, como Arturo Navas (*Glorias argentinas*, estilo criollo) y Ángel Villoldo (*El soldado de la Independencia*, reminiscencia patriótica). Alguno, incluso, reunía un pequeño grupo (*La empanada de Sarmiento*, por Eugenio López y Diego Munilla). Las placas de López alcanzaron un extraordinario nivel de ventas. Las disquerías todavía anunciaban los Episodios Nacionales en 1929, cuando técnica y estilísticamente escucharlos ya era un verdadero anacronismo, y el negocio de Tagini había cerrado más de una década atrás.

Volviendo a lo estrictamente tanguero, Bevilacqua continúa estimulando el sentimiento patriótico a través de otras composiciones, como *Emancipación*, que dedicó “A la hermana República de Chile”. La idea era la misma, pero conmemorando la independencia del país vecino: de hecho, su autor conservaba una carta de agradecimiento firmada por el ministro plenipotenciario de Chile en la Argentina. Una prueba de que no sólo para el público, sino también para los músicos, existía entre los dos tangos una vinculación que los transformaba prácticamente en mellizos es que Maglio grabó *Emancipación* inmediatamente después de *Independencia*, y mientras que este tiene la matriz Columbia Record 56.607, *Emancipación* lleva la 56.608. Por la misma época, los dos tangos fueron grabados también por Vicente Loduca en Disque Pathé, de Francia.

El pianista continuó con el tango *Primera Junta*, refiriéndose al gobierno patrio que juró en la tarde del 25 de mayo de 1810 con el compromiso de preparar en quince días una expedición de quinientos hombres hacia el interior del país, dando así inicio al proceso de libertad y a la era republicana. Siguiendo con el tema de la Revolución de Mayo, Eduardo Arolas compuso un tango llamado precisamente *25 de Mayo*, que grabó en disco Odeon a comienzos de 1913.

Bevilacqua aún tuvo tiempo de brindar otro tango patriótico: *Reconquista*, como homenaje a quienes expulsaron al ejército inglés

tras la invasión de 1806.

Los músicos de la Guardia Vieja sintieron un gran afecto por los episodios patrióticos, sin cuestionarse si alguno era de dudosa legitimidad. El bandoneonista Augusto Berto, muy popular entonces, compuso *Curupaytí* en recuerdo del ataque que el 22 de septiembre de 1866 acometió el general Bartolomé Mitre contra las tropas paraguayas comandadas por el general Díaz en plena guerra de la Triple Alianza. El verdadero objetivo de esta guerra no iba a ser revisado por Berto; a él sólo le interesaba darle título a un tango. Por otra parte, queda la incógnita de si al titularlo *Curupaytí* no se habría propuesto en realidad homenajear al pueblo del Paraguay, que resistió y terminó rechazando a los aliados con un heroísmo que el propio Mitre debió reconocer. La duda surge porque la partitura fue dedicada, diplomáticamente, a unos músicos amigos. Fue grabado en discos Victor por la Orquesta Típica Select, en Camden (Nueva Jersey), el 24 de agosto de 1920.

No sería la única batalla perdida ganara un lugar en el inventario del tango. El recuerdo por el desastre de Cancha Rayada, cuando el ejército realista del general Mariano Osorio venció a los patriotas de San Martín en la mañana del 19 de marzo de 1819, también tuvo el suyo: *Cancha Rayada*, del violinista Alejandro Rolla.

El tango patriótico por antonomasia correspondió a una composición de José Luis Padula: *9 de Julio*. En 1916, con motivo de los cien años de la proclamación de la Independencia argentina, apareció un vals con el mismo nombre, firmado por Pascual de Gullo. El tango de Padula parecería haber surgido hacia 1910 si se atiende a lo que él mismo dio a entender en un reportaje concedido a Héctor Bates en agosto de 1934. El problema para su correcta datación es que *9 de Julio* permaneció inédito hasta bien entrada su fama, pero se sabe que Juan Carlos Marambio Catán ya lo interpretaba hacia 1916. Llegó a tener tres letras, de las cuales una sola hizo referencia a la Patria. La primera perteneció a Ricardo Llanes (aunque fue incorrectamente atribuida a Pascual Contursi); habla de una mujer que abandona el conventillo para irse tras un *canfinflero* (proxeneta). A la anécdota de ser la primera letra de *9 de Julio* se suma la inadvertida curiosidad de ser un tango cuya letra cuenta lo mismo que *Mi noche triste*, incluso en su mismo lenguaje… pero lo hace unos años antes, mientras que siempre se había

tomado *Mi noche triste* como punto de partida para las letras de tangos. La segunda letra fue añadida por Eugenio Cárdenas, y en ella aparecieron reminiscencias por el 9 de Julio de 1816, aunque en rigor lo que se describe es una fiesta gaucha. Y el último de los poemas, el más conocido, fue el de Lito Bayardo; en él se menciona la fecha, pero podría haber sido cualquier otra dado lo impreciso del argumento. Esta es la letra que grabó Agustín Magaldi en 1931, para el sello Brunswick.

La irrupción del tango cantado

La poética tanguera –la "letra" del tango– tuvo un desarrollo paralelo, aunque muy distanciado de la evolución musical. Hasta la segunda mitad de la década de 1910, los tangos cantados fueron pocos y muy toscos.

Afirmar, como lo hicieron muchos cronistas, que el tango nació de manera puramente instrumental y recién incorporó letras y comenzó a cantarse en 1917 con *Mi noche triste*, de Contursi, es una convención útil a la hora de mostrar un nacimiento puntual, pero de escaso rigor cuando se observa que el tango contó con poemas escritos especialmente para ser interpretados desde muy temprano. Si para que esta "novedad" se impusiera hubo que esperar mucho tiempo, fue por la desproporción en su producción con respecto a los tangos instrumentales, y eso debido a una serie de factores inherentes a su propia naturaleza.

En primer lugar, cabe recordar que el tango estaba instalado exclusivamente como una danza, es decir que la demanda de tangos para ser cantados –y por consiguiente, escuchados con atención– era muy baja. Asociado a esta cuestión de que los tangos cantados eran poco requeridos, surge el problema de la falta de autores: no había muchos poetas interesados en dotar al tango de una poesía que requería cierta elaboración.

"Pero si el tango, que era puro derroche de piruetas, carecía de letra, los compadritos rápidamente se la improvisaban", aclara José Gobello en uno de sus escritos. Sin embargo, esta afirmación debe tomarse con cuidado. La palabra "improvisación" en nuestra música

sugiere enseguida el trabajo de los payadores. Pero el compadrito no rima en décimas un tema sugerido, ni gana la admiración de su auditorio por su habilidad narrativa. Lo que desea es hacerse notar elogiando una acrobacia de otro (o propia) en el baile, y las más de las veces, se advierte en él la necesidad de demostrar guaranguería a través de una cuarteta. Esta clase de letras improvisadas no estaba destinada ni a perdurar ni a desarrollarse.

La letra de los tangos se consolida hacia finales del siglo XIX, en dos sentidos: el picaresco y obsceno, por un lado, y el pendenciero, por el otro. Esto ocurre cuando se incorporan las influencias de otra forma musical de moda por aquellos días: el cuplé. Este género típicamente español tiene como antecedente los monólogos cantados de asunto picaresco, en lenguaje vulgar o llano, popularizados durante los siglos XVII (jácaras) y XVIII (tonadillas), como parte integral de obras teatrales. Tenían alternancia de versos cantados con otros recitados, y era común que se ubicaran en los entreactos. Pero estas obras se popularizaron más allá de su marco estrictamente teatral, lo cual permitió su desarrollo en un género que podía entenderse prescindiendo de lo escénico y que en los primeros años de la década del noventa logró su completa independencia. Al llegar a la Argentina, el cuplé ya había avanzado lo suficiente para incluir, además, observaciones satíricas sobre la vida cotidiana. Eran más comunes las ejecuciones a cargo de mujeres que de hombres.

Un autor local de suma relevancia para el tango que estuvo influido por el cuplé fue Ángel Villoldo, ejemplo particularmente interesante si se tiene en cuenta que en vida fue llamado “Papá del tango”. Villoldo ya componía a mediados o finales de la década de 1880: eran sus primeras canciones ligeras (habaneras, temas para comparsas de carnaval, repertorio criollo, “canciones patrióticas”, sus primeros tangos), aunque la información disponible de esta época, que se extiende hasta principios del siglo XX, nos ha llegado de manera fragmentaria. Hacia 1902-1903, coincidiendo con sus primeras apariciones documentadas en cafés como cantautor acompañándose él mismo con guitarra, comienza el ciclo de sus tangos más importantes, como *El Porteñito*, *El Pechador*, *El Esquinazo*, *El Choclo*, *Soy tremendo*, *El Torito*, *Cuidao con los cincuenta*, el poema para *La Morocha* (con música de Saborido) y

otros. También escribió sainetes y publicó en revistas muchas poesías que consistían en diálogos en lunfardo. Su actividad fonográfica fue abundante; pero aunque era un nombre fundamental para la historia del tango, en la extensa discografía de Villoldo este género no fue mayoría. En realidad predominaron los recitados, los temas criollos y las canciones de varietés.[34]

Románticos, eróticos, obscenos

En España los cuplés "picantes" comienzan a declinar entre 1906 y 1910 a favor de otros de temática más pudorosa, y en la Argentina, donde había mucha difusión de cuplés, este cambio arrastra consigo a las pocas letras de tango que circulaban por entonces (pocas en proporción con los tangos instrumentales). Pero hasta aquel momento, una alta cantidad de letras fue, precisamente, de corte obsceno; resulta obvio que el estilo venido de España había logrado fusionarse con los versos sicalípticos de tradición rioplatense.[35] No obstante, el erotismo no estaba solo en los versos. Muchas veces los títulos mismos de las composiciones musicales eran referencias eróticas que, en el mejor de los casos, podían apelar a un doble sentido fácilmente deducible, sin necesidad de que el tango así titulado estuviera dotado de poema alguno.

La lista de tangos con títulos obscenos es conocida, así que señalaremos aquí los más explícitos. Cabe destacar que los nombres que se mencionan como autores en buena parte de la literatura que ha abordado esta cuestión no siempre son tales: algunos indicios llevan a pensar que muchos fueron tangos anónimos cuya autoría se adjudicó después a quien los pasó en limpio, se hizo conocido divulgándolos o directamente se los apropió. Todos ellos nacieron entre finales del siglo XIX y comienzos del XX: *¡Qué polvo con tanto viento!* (Pedro M. Quijano, aunque también figuró como obra de Vicente Caprino; la primera parte de la música fue empleada en 1898 por Ernesto Ponzio para su tango *Don Juan*); *Probá que te va a gustar* (firmado por Osmán Pérez Freire); *Prendete del brazo, nena* (Ángel Gregorio Villoldo); *Prendete del aeroplano* (José Ezcurra); *Empujá que se va a abrir* (Vicente La Salvia, también adjudicado a

Rómulo Pane); *Se te paró el motor* (Rómulo Pane); *Afeitate el 7 que el 8 es fiesta* (Ángel Lagomarsino); *Sacudime la persiana* (Vicente Loduca); *¡Tocámelo que me gusta!* (Prudencio Muñoz); *Mordeme la oreja izquierda* (Eugenio M. de Alarcón); *La c… ara de la l… una* (de Manuel Campoamor: esto era un eufemismo por *La concha de la lora*, entendiendo *lora* en su acepción lunfarda de "prostituta"); *Cara sucia* (probablemente de Casimiro Alcorta, y luego arreglada y adueñada por Francisco Canaro: era otra perífrasis, en este caso por *Concha sucia*); *Cara pelada* (milonga anónima, probablemente de finales del siglo XIX, en donde *cara* debe sustituirse de modo similar a los dos tangos anteriores); *Siete pulgadas* (firmado indistintamente por Prudencio Aragón, Juan Maglio, Ambrosio Radrizzani y Carlos Nasca; también se lo conoce como *Siete palabras*, quizá para disminuir un poco la imagen procaz y exagerada que sugiere); *Dejalo morir adentro* ("gran tango milonga" según la carátula de la partitura, de José di Clemente); *Metele bomba al p…rimus* (Arturo Severino), y otros, como *Va Celina en la punta*, *Dos sin sacar*, *El Fierrazo*, *Bajale la mano al negro*, *Tocame la Carolina* y *Al palo*.

Se los ha catalogado como tangos "prostibularios"; sin embargo, este rótulo sólo sirvió para alimentar la confusión sobre un supuesto nacimiento del tango en los burdeles, cuya primera difusión habría sido puertas adentro de un lupanar, hipótesis que ya nos encargamos de poner en cuestión.

Ante la necesidad de nombrarlos, los primeros historiadores optaron por las versiones surgidas posteriormente, cuando algunos lograron éxito y fue indispensable corregirlos para poder editarlos. Sin embargo, ellos mismos reconocían que cualquier lector memorioso podía adivinar la letra original. Por ejemplo en:

Señor comisario
señor comisario
deme otro marido,
porque este que tengo
porque este que tengo
no duerme conmigo

en realidad estaban disimulando el último hexasílabo. Y lo

mismo se advierte cuando reproducen el clásico:

Por salir con una chica
    que era muy dicharachera
    me han quedado las orejas
    como flor de regadera

donde el "meter" del original se ha transformado en *salir*, y en la parte en que se aludía a la estrechez de caderas de la mujer ahora aparece la dicha, y el problema de hinchazón se trasladó del pene a las orejas. Recursos similares se observan en *Cara sucia*: "Cara sucia, cara sucia, cara sucia / te has venido con la cara sin lavar".



Etiqueta de un disco de los años diez con una grabación del tango de Campoamor *La C... ara de la L... una*, con pequeña variante en la escritura del título.

Los tangos ingenuos y los pendencieros

Pero no todas estas letras admitían la zafaduría. Otras, más influenciadas por el teatro, sólo contemplaban el doble sentido, y a veces ni siquiera eso. Podrá hablarse de una corriente paralela a la anterior un tanto más inocente, cuya principal diferencia es una moderación estilística. Uno de estos tangos anónimos, de los más antiguos que se han conservado (¿1880?) gracias a la paciente búsqueda de los eruditos, con un título impreciso que alterna entre *Señora casera*, *Tango de la casera* y *Tango de los merengazos*, dice en un dueto:

–Señora casera,
¿qué es lo que s'arquila?
–Sala y antesala,
comedó y cosina

y lo hace con una limpidez ajena a cualquier picardía. El modo de expresarse es, aquí, más común a un gitano que a un porteño. Fueron justamente estas letras, sumadas a la música transmitida de manera poco fiel, las que indujeron a varios cronistas a pensar que el tango argentino descendía directamente del andaluz, lo cual es una incorrección.

Hacia 1885 surge *El Queco* (o *El Ke-Ko*, o *El Keco*), en el que se creyó ver la mano de Lino Galeano. La música no es demasiado diferente a la de *Señora casera*, pero en los versos aparece una palabra como *china*, ausente de la germanía española de la época y, en cambio, repetida innumerables veces por el criollo.

A medida que la música fue separándose de ritmos como la

polca y la mazurca, la letra también fue cambiando. No obstante, la modalidad "zarzuelera" (nótense las comillas) seguía vigente en una fecha tan avanzada como 1910, a juzgar por las grabaciones de Flora Hortensia Rodríguez de Gobbi y de Villoldo, entre otros. Luego continúa esporádicamente en el repertorio de españolas como Raquel Meller y, finalmente, después de 1920 y con el afianzamiento de la forma definitiva, desaparece.

Una letra de 1903 da cuenta del cambio. Se trata de *El Porteñito*, de Villoldo. En este tango hay muchos elementos de las composiciones de aquellos años: la ciudad de Buenos Aires, el culto de la guapeza, la *mina* y un copioso y achispado lunfardo. Dos años más tarde el propio Villoldo impone *La Morocha*, con música de Saborido, y enseguida surge la comparación. *La Morocha* nada tiene que ver con *El Porteñito*: en *La Morocha* están presentes el campo, la dulzura femenina, el gaucho y un puñado de voces rurales. Entre ambos sólo comparten la evidente génesis de transición, que obliga a cantarlos casi como si fueran cuplés. Pero *La Morocha* no significa un retroceso, ya que con ella –sin descartar algún intento previo– el tango incorpora un nuevo elemento: el ambiente agrario.

En 1907, con *El Taita*, de Silverio Manco sobre música de Gobbi, apreciamos nuevamente un habla alegremente canallesca. Palabras como "*escabiar*", "*meneguina*" y "*calaveriando*" ya coparon el terreno tanguero sobre esas boberías con rasgos fonológicos andaluces de *Ar salí los nazarenos* y también sobre la vulgaridad pornográfica de *Con qué trompieza que no dentra*. El lunfardo como verdadera forma de expresión fue, junto al bandoneón, la adquisición más importante que hizo la poesía del tango por estos años. Aún no existen historias en estas letras, sino que comúnmente se limitan a la descripción de un personaje en clave biográfica y "camorrera". Así, en *Taita* leemos:

Si me topan me defiendo
con mi larga fariñela,
y me lo dejo al pamela
como carne de embutir.

Este tango no dista demasiado de otro anterior, titulado *Don*

Juan (El taita del barrio), con versos de Ricardo Podestá y música de Ernesto Ponzio. Llegando al final de la primera estrofa, el compadrito asegura:

Si voy por los Patricios
se acobarda el más valiente.

Este uso de la primera persona es el que hallamos en el citado *El Porteñito*, donde también hay una soberbia insolente, un convite al desafío:

Soy terror del malevaje
cuando en un baile me meto.

Y también en *La Morocha*, donde la paisanita dulce necesita demostrar cierta superioridad:

Yo soy la morocha
la más agraciada
la más renombrada
de esta población.

Pavaditas de compadre, no más, que hicieron escuela. Aunque después de Contursi nadie las tomó en serio.



Un tango con letra anterior en varios años a *Mi noche triste*: se trata de *Don Juan (El taita del barrio)*, de Ernesto Ponzio y Ricardo Podestá.

El lunfardo, ¿jerga de delincuentes?

En 1926 apareció un tango que llamó la atención por un excesivo uso de vocabulario lunfardo. Musicalmente no era extraordinario, y

la idea sobre la que se basaba el poema tampoco resultaba original; pero era la primera vez que una letra acopiaba una cantidad importante de lunfardismos en forma natural, sin pretensión didáctica (en tiempos de Villoldo, gustaban las canciones que acumulaban esta clase de expresiones, aunque con fines didácticos). Ese tango nuevo era *El Ciruja*, con letra de Francisco Alfredo Marino sobre música del bandoneonista Ernesto de la Cruz. Tal vez no pasara de ser una simple prueba, de una acrobacia verbal sin mayor interés que el puramente filológico, pero como pieza popular resultó muy efectiva. La estrenó el cantor (olvidado) Pablo Eduardo Gómez en el café El Nacional, quien se encargó además de darle título.

Recordaba aquellas horas de garufa
cuando minga de laburo se paseaba,
meta punga, al codillo escolaseaba,
y en los burros se ligaba un metejón.

Ciertas voces de *El Ciruja* sólo son entendibles por personas medianamente iniciadas, pero este hecho no quitó que el tango fuese adoptado por una mayoría que, enseguida, lo trasmutó en una suerte de glosario.

> ¿Qué es el lunfardo? Nada más difícil que acertar con una definición capaz de complacer por igual a los lingüistas, a los estudiosos y a los meros hablantes. Para unos es el lenguaje de los delincuentes, de modo que un vocablo que no chorree sangre o no exprese, al menos, un acto delictivo no merece tal nombre. Otros, más exquisitos, sostienen que cuando una palabra ha pasado al lenguaje familiar, o al popular, si acaso alguna vez fue lunfarda (tal es el caso de *pibe*), deja de serlo ipso facto. Y no falta tampoco quien sostenga que los límites que separan al lunfardo del arrabalero son tan imprecisos que las respectivas jurisdicciones han de quedar por siempre indefinidas. Nunca podríamos, pues, saber a ciencia cierta cuándo un

> vocablo es lunfardo y cuándo no merece ser tenido por tal. Debo aclarar que no participo de tales preciosismos. El lunfardo es, a mi entender (y consiéntaseme una definición lo más prolijamente descriptiva que se me alcanza), un repertorio de términos traídos por la inmigración, durante la segunda mitad del siglo pasado [el XIX] y hasta el estallido de la primera gran guerra, y asumidos por el pueblo bajo de Buenos Aires, en cuyo discurso se mezclaban con otros de origen campesino, y quechuismos y lusismos que corrían ya en el habla popular, conformando un léxico que circula ahora en todos los niveles sociales de las "repúblicas del Plata".[36]

Estas palabras de José Gobello –probablemente, la mayor autoridad en la materia– confirman la sospecha de todo aquel que, siguiendo la tradición de San Agustín, sabe perfectamente lo que es el lunfardo mientras no se lo pregunten, pero que titubea cuando se ve en la necesidad de explicarlo. La mayoría de las definiciones son equivalentes, pero adolecen de cierta vaguedad o parcialidad. "Lunfardo es el nombre con que, en la jerga delincuente, se designa al profesional del robo" (Eusebio Gómez); "el lenguaje porteño, las casi mil palabras de un vocabulario cosmopolita al que sólo por insufrible complejo de pedantería estética se podría renunciar" (Gobello); "la lengua orillera del Gran Buenos Aires, usada no ya sólo por los ladrones como lo fue en su origen, sino también por la gente de mal vivir, de cuyo vocabulario han pasado a la lengua común del pueblo buen número de palabras cuyo sentido especial se ha adecuado en boca de este para otros usos" (Enrique R. del Valle); "habla que originariamente empleaba, en la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores, la gente de clase baja. Parte de sus vocablos y locuciones se introdujeron posteriormente en la lengua popular y se difundieron en el español de la Argentina y el Uruguay" (Real Academia Española), por citar sólo algunas.

Como jerga, el lunfardo nació y creció principalmente en la ciudad de Buenos Aires y sus suburbios, y las primeras manifestaciones se registraron hacia 1860-1870; pero otras localidades emparentadas socioculturalmente, y asimismo receptoras de una gran cantidad de inmigrantes, como Montevideo

y el Rosario, desde muy temprano también aportaron a su desarrollo. Se supone que las formas más crípticas del lunfardo eran en sus orígenes un modo de comunicación carcelario, pulido entre presidiarios que no deseaban que los guardias se enterasen de sus asuntos. No obstante, una característica fundamental del lunfardo es haber incorporado muchas expresiones traídas por inmigrantes europeos, a veces en sus formas más puras, pero muchas otras deformadas, adaptadas simplemente a lo que creía escuchar el porteño desconocedor del idioma original. También hubo palabras provenientes del lenguaje gauchesco, juegos de palabras (por ejemplo, el "vesre": diferentes tipos de inversión silábica de ciertas voces), aportes que llegaron del argot francés, del occitano, del inglés, del gallego, del portugués, del quechua, del guaraní, del mapuche, de dialectos africanos, entre otros, e incluso de palabras de la antigua germanía que ya en España estaban olvidadas desde hacía al menos dos siglos.[37]

El vocabulario así compuesto fue, como puede notarse, bastante amplio y ecléctico; y en forma espontánea y desde el comienzo pasó a las letras del tango, porque una y otra cultura (la del lenguaje y la de la música) se identificaron recíprocamente al contar con una buena proporción de practicantes en común. No vamos a exponer aquí las numerosas aplicaciones que el lunfardo tuvo en el tango, cuyos ejemplos serían interminables; alcanza con aclarar que la dosificación de palabras lunfardas en los poemas fue dispar. En tal sentido, los tangos más equilibrados fueron aquellos en los que no se incurrió en un abuso de esta lengua, donde cada término fue puesto con criterio y sin evidenciar el esfuerzo del poeta por sumar voces que, en definitiva, habrían terminado por confundir al oyente. A la par de estos, otros tangos prefirieron el exceso del diccionario lunfardo, tal vez sólo con una intención lúdica, suscitando un efecto simpático o, en el peor de los casos, un innecesario hermetismo.

Como ya adelantamos, la madurez expresiva de las letras de tango llegaría de la mano de Pascual Contursi y otros poetas, después de 1915. Como veremos en el capítulo siguiente, la primera mitad de esa década estuvo signada por mejoras y crecimientos de otros frentes que el tango aún mantenía abiertos.



20 Hugo Lamas y Enrique Binda, ob. cit., p. 33.
21 Luis Adolfo Sierra, *Historia de la orquesta típica: evolución instrumental del tango*, Buenos Aires, A. Peña Lillo Editor, 1976, p. 16.
22 Oscar Zucchi, *El tango, el bandoneón y sus intérpretes*, t. I, Buenos Aires, Corregidor, 1998, pp. 251-252.
23 *Sherlock Holmes*, nº 86, 29 de abril de 1913.
24 Bailes organizados informalmente en patios traseros de casas particulares o de negocios.
25 Donna J. Guy, *Sex & Danger in Buenos Aires: Prostitution, Family, and Nation in Argentina*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1991.
26 Félix Lima, en la revista *Caras y Caretas.*
27 Héctor y Luis J. Bates, *La historia del tango: sus autores*, t. I, Buenos Aires, Talleres Gráficos de la Compañía General Fabril Financiera, 1936, pp. 109 y 128.
28 James R. Scobie, *Buenos Aires, Plaza to Suburb: 1870-1910*, Nueva York, Oxford University Press, 1974.
29 Varias calles aquí mencionadas cambiaron su nombre: Saavedra se transformó en Florentino Ameghino, la Pavón del bar de Garbarino no es otra que Manuel Estévez.
30 Texto especialmente escrito para este libro.
31 Hugo Lamas y Enrique Binda, ob. cit., p. 184.
32 Héctor y Luis J. Bates, ob. cit., pp. 65-66.
33 Junta de Historia Eclesiástica del Episcopado Argentino, comunicación a la Academia Porteña del Lunfardo del 3 de noviembre de 1967, con referencia al juicio que el tango merecía de la Iglesia, firmado por Guillermo Gallardo (presidente) y Fray José Brunet (secretario).
34 Tito Rivadeneira, *Ángel Villoldo: en el inicio del tango y de las varietés*, Buenos Aires, Dunken, 2014.
35 Víctor Borde (= Robert Lehmann-Nitsche), *Texte aus den La Plata-Gebieten in volkstümlichem Spanisch und Rotwelsch nach dem Wiener hanschriftlichen Material zusammengestellt*, Leipzig, Ethnologischer Verlag Dr. Friedrich S. Krauss, 1923.
36 José Gobello, *Nuevo diccionario lunfardo*, Buenos Aires, Corregidor, 1994, p. 9.
37 María Inés Chamorro, *Tesoro de villanos. Diccionario de germanía. Lengua de jacarandina: rufos, mandiles, galloferos, viltrotonas, zurrapas, carcaveras, murcios, floraineros y otras gentes de la carda*, Barcelona, Herder, 2002.

3. Setenta y ocho revoluciones por minuto

El tango empieza a expandirse

> [Vicente Greco] obtiene tal éxito que lo sacan en andas por la avenida Corrientes. La gente aguarda en hileras para entrar en el local. Se interrumpe el tránsito y debe intervenir la policía para restablecer el orden.
>
> **Tulio Carella**

Los conjuntos musicales conocidos como “orquestas típicas” surgieron en la década de 1910. Este rótulo, presente en las etiquetas de los discos del grupo del compositor, director y bandoneonista Vicente Greco, era apenas la oficialización de un modo de designar algo que ya venía haciéndose desde algún tiempo y que difería de otras prácticas, como la ejecución del tango por parte de rondallas, estudiantinas y otros tipos de bandas.

Por eso, lo verdaderamente notorio en el panorama del tango hacia 1910 no fue la exposición de Greco como novedad absoluta, sino en todo caso la aventajada posición de un estilo en el que tanto él como otros músicos ya estaban enrolados. No se trató de una creación individual, ni mucho menos de un nacimiento espontáneo: surgió tras un arduo proceso colectivo del que Greco fue, en todo caso, su primer exponente de relevancia.

Intérpretes, empresarios y público incorporaron enseguida el concepto de “orquesta típica criolla”. Pero ¿cómo era esta clase de orquesta? ¿Qué características la diferenciaban de las anteriores?

Nace la orquesta típica

En teoría, se le llama "orquesta" a cualquier grupo de músicos, pero en la práctica el término da la idea de reunión más numerosa que un simple cuarteto. "Típica" alude a lo característico, a lo representativo de un clan o de una región, pero no eran menos "típicos" los tangos de las fanfarrias. El significado de "criolla" hoy nos parece bastante claro, pero en aquellos años una de las más prestigiosas marcas de discos –precisamente la que editó por primera vez a Greco– consideraba como "repertorio criollo" de su catálogo a los tangos, las canciones folclóricas, los recitados gauchescos, y también a los cantos flamencos, napolitanos, vascos, e incluso a las recreaciones de episodios de la guerra ítalo-turca, entre otras manifestaciones que nada tenían que ver con lo autóctono de un país sudamericano. Puede admitirse, por lo tanto, que la expresión "orquesta típica criolla" identificaba a un conjunto nativo que tocaba tangos con los instrumentos musicales distintivos del género.

A partir de Greco, las grabaciones fueron un veloz medio de penetración cultural para las orquestas típicas. Nunca antes en la etiqueta de los discos se había leído la denominación "orquesta típica criolla" para clasificar a un conjunto. Al frente de su cuarteto de bandoneón, violín, flauta y guitarra, Greco comenzó su ciclo discográfico en el sello Columbia Record. Y si bien no ha sobrevivido ninguna documentación original de la empresa que permita establecer la fecha exacta, gracias a la reconstrucción correlativa de la matricería y a su comparación con publicidades y catálogos, y teniendo en cuenta el tiempo de producción industrial que necesitaban los discos, puede deducirse que la placa inicial fue grabada entre los últimos días de 1909 y los primeros de 1910. Esta fue identificada como T 215, y contenía los tangos *Rosendo*, de Genaro Vázquez, y *Don Juan*, de Ernesto Ponzio (aunque ninguno de ellos fue acreditado como autor en las etiquetas).

Con el segundo disco, grabado con toda seguridad en la misma jornada que el anterior, ya aparecieron dos temas del propio Greco: *El Morochito*, aceptada como su primera obra propia, y *El Pibe* (Columbia Record T 216). Ambos demuestran la temprana y positiva condición que tenía Greco para componer; fueron dos obras

muy difundidas en su tiempo, y aun cuando quedarían opacadas por los títulos más conocidos de su autor, de tanto en tanto fueron exhumadas para integrar el repertorio de importantes orquestas hasta fechas muy avanzadas.



Vicente Greco, más conocido como "Garrote". Fue el primero en grabar discos con una orquesta denominada "típica".

Pero ni Greco ni otros músicos de su generación produjeron un recambio inmediato. Tanto sus obras como su forma de interpretarlas convivieron durante un lustro con aquello que ya estaba impuesto desde antes.

Nuevas tendencias coexisten con viejas tradiciones

Puede recurrirse a la discografía de Greco –entendiendo que fue reflejo de su repertorio en vivo– para conocer cómo fue en realidad el proceso de imposición para las nuevas obras. Su ejemplo es suficientemente representativo.

El artista grabó para Columbia Record en dos etapas. En la primera incluyó sólo dos tangos de su autoría (los ya mencionados *El Morochito* y *El Pibe*) y el resto correspondió a títulos de Ernesto Ponzio, Arturo de Bassi, Gerardo Metallo, Manuel Campoamor, Juan Bergamino y Rosendo Mendizábal, entre otros. Greco fue un compositor prolífico y, sin dudas, dentro de este período ya estaba en condiciones de grabar más tangos suyos; no obstante, prefirió llevar a la cera a autores establecidos y éxitos garantizados tales como *La cara de la luna*, *El Incendio*, *Joaquina* o *El Talar*. Pero en el comienzo de su segunda etapa en Columbia Record (con el disco T 618) ya empezaron a prevalecer sus propias obras: hasta el fin de su contrato, grabó diez de sus tangos (incluyendo algunos de particular importancia, como *El Estribo*, *La muela cariada* y *Estoy penando*).

Greco habría pasado luego por la empresa de Carl Lindström, cuyo serial 28 000 de números de matrices se vio publicado bajo diferentes sellos, aunque en realidad su presencia en el serial 28 000 no está totalmente acreditada; ha querido identificárselo con un tal "Greci" que figura en ciertas etiquetas, pero esto puede ser puesto en entredicho (aunque es cierto que hay discos con matrices 28 000 donde están anotados "Teser" por Teisseire, "Bachichini" por Bachicha o "Bertono" por Berto). Mejor es ir a lo seguro: cuando Greco aparece grabando a partir de 1913-1914 para discos Atlanta e inaugura esta nueva serie con uno de sus tangos más famosos: *La Viruta* (Atlanta 171).

Al igual que en Columbia Record, también en Atlanta hubo dos etapas, aunque en un orden inverso en cuanto a su interés por dar a conocer sus obras: en la primera aparecieron siete composiciones propias, mientras que en la segunda (a partir del disco Atlanta 810) no surgió ninguna. Pero las preferencias de esta segunda tanda en Atlanta ya no se basaron en la "vieja tradición", sino en obras de contemporáneos suyos como Canaro y Vicente Pepe. Lo cual indica que, en un lapso de cinco años, ya estaba afianzada la nueva

corriente: fueran propias o de otros, las composiciones que difundía Greco ya estaban mayoritariamente ubicadas dentro del estilo nacido hacia 1910, y por cierto un proceso similar se aprecia en los repertorios de los demás intérpretes de la época.

Aunque establecida –y siendo mayoritaria–, la nueva tendencia no consiguió, sin embargo, una permutación inmediata. En el lustro que va de 1910 a 1915 todavía eran comunes, aun cuando hubieran entrado en retroceso, las ejecuciones de tangos a cargo de la Banda de la Policía de Buenos Aires (dirigida por el Maestro Rivara), la Banda del Regimiento 1º de Infantería (dirigida por el Maestro Pinto), la del Regimiento 5º de Infantería (dirigida por el Maestro Vicente Mazzoco), la Municipal de la Ciudad de Buenos Aires (dirigida por el Maestro Antonio Malvagni) o la Fanfarria de la Guardia de Seguridad de Caballería de Buenos Aires (dirigida por el Maestro Mateo Sanmartino). Asimismo, en pleno auge de las orquestas típicas, continuaron haciendo tangos las rondallas: dentro del mismo período estuvieron activas la Rondalla Criolla Columbia (constituida al solo efecto de grabar discos para el sello Columbia Record), la Rondalla del Gaucho Relámpago (dirigida por Carlos Nasca, para discos Era), la Filarmónica Criolla (dirigida por Bartolomé Burlando) y las que dirigían Próspero Cimaglia, Alfredo Bevilacqua, José Vázquez y De Bassi, entre otras.

Pero el tango que realmente iba imponiéndose era el que ejecutaban las orquestas típicas, con instrumentos diferentes de los que ofrecían bandas y rondallas, y desde luego con más integrantes que los tercetos. Su sonido era el que preferirían explotar a lo largo de la década de 1910, además de Greco, músicos como Juan Maglio, Genaro Espósito, Eduardo Arolas, Augusto Berto, Arturo Bernstein, Roberto Firpo, Francisco Canaro, Vicente Loduca y otros. Tomando como testimonio sus discos, la primera impresión que se obtiene –por lo menos hasta 1915– es que los rasgos propios de cada orquesta típica quedaron diluidos dentro de un estilo más bien genérico; no obstante, al analizarlos en detalle, se aprecia que cada director aportó, en mayor o menor grado, su cuota de personalidad, sus inquietudes estéticas y unas evidentes intenciones de distinguirse.

La conformación de un gran catálogo

Un protagonista de aquellos años inventarió, basándose pura y exclusivamente en su memoria, lo que por entonces sucedía:

> Entre el repertorio que más se tocaba por aquellos tiempos, recuerdo los siguientes títulos: de Campoamor, *La cara de la luna*, *Ahí nomás*, *El Sargento Cabral*, *¡Mi Capitán!* y *En el séptimo cielo*; de Ángel G. Villoldo, *El Choclo*, *El Torito*, *El Porteñito* y otros; de Roncallo, *Ché sacámele el molde*, *Paradas*, *La Payada*, etc.; de Bonel, *¡Qué rico tipo!*; de Posadas, *El Toto*, *La Llorona*, *Quiero papita*; de Ponzio, *Don Juan*; de Greco, *El Pibe* y *El Morochito*; de Arturo de Bassi, *La Catrera*, que había sido presentado en un concurso organizado por el diario *Última Hora* y en su carátula rezaba esta inscripción: "Tango *no* premiado en el concurso de *Última Hora*"; de Roberto Firpo, *El Compinche*; de Enrique Saborido, *La Morocha* y *Felicia*; de Logatti, *El Irresistible*, que había sido estrenado recientemente por Pascual Cardarópoli en el café La Sonámbula, de Avenida de Mayo y Tacuarí; de Cardarópoli, *La Sonámbula*; de Pedro Bur [sic], *El Mangrullo*; de Casalín [sic], *Atalaya*; de Bevilacqua, *Apolo*, *Venus* y *Recuerdos de la Pampa*; de Prudencio Aragón, *El Talar* y *El Pardo Cejas*; de autores desconocidos, *El Llorón* y *Siete palabras*. Yo, por mi parte, recién había compuesto mi primer tango: *La barra fuerte*, que no fue muy favorecido por el éxito, lo que me desanimó bastante y pasé un tiempo sin componer música.[38]

Haciendo a un lado inexactitudes menores, queda un listado interesante por varias razones. Podríamos recurrir a fuentes documentales y transcribir otra lista, que sería similar en muchos aspectos; o establecerla a partir de una comparación entre los catálogos discográficos y destacar aquellas composiciones que más se reiteran entre distintos artistas. Si optamos por el texto citado, es precisamente por la perspectiva que suponen los casi cincuenta años

transcurridos desde los hechos. Quien evoca estos hechos, Francisco Canaro, escribe en 1956. Además, no es historiador, sino músico y empresario. Es de suponer que se guía por antiguas simpatías (amistad con los autores, gusto por tales composiciones, gratitud hacia el primer repertorio que interpretó) y resulta evidente que omite otras muchas obras exitosas (¿ninguna de Maglio o de Arolas?); pero después de cinco décadas y con tantos cambios en medio, aún recuerda ciertos títulos y autores que no tuvieron mayor proyección más allá de la década de 1910. El propio Canaro mantenía en plenos años cincuenta, además de su orquesta grande, un quinteto para tocar al estilo antiguo; varios tangos que aquí cita fueron grabados por él pero otros no, lo que revela que no lo mueve un fin de propaganda al seleccionarlos. Si quedaron fijos en su memoria fue porque realmente eran los más potentes de su tiempo, más allá de las lógicas omisiones.

La cantidad de tangos circulando durante la década de 1910 no fue sólo grande: fue *increíblemente* grande, capaz de desconcertar a quien imagine que se trató de un período "primitivo" o de baja capacidad de producción. Un importante trabajo de investigación arroja que, en conjunto, había una gran cantidad de piezas compuestas únicamente por bandoneonistas.[39]

Cuadro 2. Ejemplos de bandoneonistas activos durante la década de 1910 y cantidad aproximada de composiciones propias[*]

Compositor	Tangos	Valses	Otros (rancheras, pasodobles, polcas, etc.)
Eduardo Arolas	100	[illegible]	[illegible]
Arturo Bernstein	12	[illegible]	[illegible]
Augusto P. Berto	34	[illegible]	[illegible]
Genaro Espósito	61	[illegible]	[illegible]
Francisco Famiglietti	13	[illegible]	[illegible]
Ricardo González	12	[illegible]	[illegible]
Vicente Greco	37	[illegible]	[illegible]
Vicente Loduca	17	[illegible]	[illegible]
Juan Maglio	30	[illegible]	[illegible]
Cipriano Nava	65	[illegible]	[illegible]
Domingo Santa Cruz	02	[illegible]	[illegible]
Antonio Scatasso	25	[illegible]	[illegible]

[*] Este listado abarca únicamente las obras detectadas. Se entiende que cada

autor debía tener otras en su haber.
En los totales también se incluyen composiciones posteriores al período conocido como “Guardia Vieja”. De todas formas una proporción más que significativa de las cifras corresponden a obras que estaban en circulación durante la década de 1910, por tratarse de autores que alcanzaron su apogeo en estos años.

Este cuadro es sólo un reflejo parcial focalizado en bandoneonistas. Si se incluyeran ejecutantes de otros instrumentos, las cifras se elevarían considerablemente. El Instituto Nacional de Musicología, por ejemplo, recopiló una nómina de alrededor de trescientos compositores activos con anterioridad a 1920 (entre ellos, sólo ocho mujeres), y por el mismo tiempo casi sesenta casas editoras de partituras (incluso sellos propios de algunos músicos).[40]

Cuadro 3. Proporción de compositores por instrumentos con actividad anterior a 1920[*]

Especialidad de los músicos [*]	**% de compositores dentro del total estimado**
Acordeón	1,5%
Armónica	1%
Armonio	1%
Bandoneón	15%
Clarinete	1%
Contrabajo	2%
Flauta	4%
Guitarra	14%
Mandolina	2%
Piano	20%
Trombón	1%
Trompeta	1%
Violín	13%
Violonchelo	1%
Músicos sin destacarse como ejecutantes de un instrumento en particular (directores de bandas, maestros de música, orquestadores, etc.)	7%
Sin datos precisos	15,5%

[*] Algunos músicos tenían conocimientos de dos o más instrumentos.

De los cilindros a los discos

Las partituras no permiten por sí mismas inferir cómo sonaban las piezas al ser ejecutadas por los artistas; y en cuanto a los testimonios escritos, cualquiera sea su fuente documental, nos imponen cierta cautela: además de ser difíciles de interpretar (¿cómo hacerse una idea exacta del estilo de una orquesta a partir de la descripción en una revista…?), casi nunca eran ecuánimes.

Thomas Alva Edison patentó en 1877 el primer dispositivo capaz de grabar con eficacia el sonido y luego reproducirlo a voluntad. Se trataba del fonógrafo, que lo registraba mediante profundas incisiones en un surco en un pequeño cilindro. Hacia 1890 el sistema ya estaba bastante desarrollado, y muy pronto empezó a utilizarse también en la Argentina. Un repaso por la publicidad de la época demuestra que varios comercios establecidos en Buenos Aires ya ofrecían un amplio surtido de cilindros con obras de payadores, piezas líricas y canciones patrióticas, entre otras grabaciones.

Sin embargo, en 1888 se patentó otro sistema, que por su practicidad acabaría por imponerse sobre el cilindro. Era el gramófono de Emil Berliner, que en vez de cilindros utilizaba discos planos, y registraba el sonido también sobre un surco, pero con incisiones laterales. Entre las ventajas del disco, estaba la mayor capacidad de producción de copias, pues a partir de una sola matriz podían imprimirse miles de placas, mientras que con el cilindro esto no era posible; también ofrecía la posibilidad de incluir más segundos de grabación y, un tiempo después, la de contener dos grabaciones diferentes, una de cada lado (al principio los discos venían con grabaciones en una sola faz). De esta forma, la música grabada pudo expandirse de manera extraordinaria.

En 1894 se lanzaron los primeros discos; y con el correr de los años sucesivos perfeccionamientos demostraron su amplia superioridad sobre los cilindros. En la Argentina comenzaron a grabarse discos en 1902; no obstante, como ocurrió en todo el mundo, discos y cilindros coexistieron durante un tiempo hasta que estos últimos y sus máquinas reproductoras quedaron totalmente obsoletos y desaparecieron del mercado hacia 1910, aunque sobrevivirían agónicamente todavía otra década. Superadas algunas

cuestiones técnicas (la del material, que en los comienzos no era satisfactorio, o la frecuencia de giro, que recién después de varios años habría de quedar estandarizada en setenta y ocho revoluciones por minuto), la industria del disco progresó notablemente y las placas se convirtieron en elementos indispensables para la difusión de la música que, en forma global, se definía como "criolla" y que, por entonces, incluía al tango.

Sin embargo, con la Primera Guerra Mundial, quedó demostrado que aquello que se estimaba como una industria económicamente rentable, y a la vez culturalmente provechosa, era en realidad muy volátil.

Los inicios de la industria local

La primera marca de discos nacionales fue Royal Record y surgió en 1902, con artistas como Arturo Navas, la orquesta del Teatro San Martín y Eugenio López; tres años más tarde apareció la marca Zonofono, cuyos discos, al igual que la anterior, ofrecían grabaciones de un solo lado. Aquí grabaron Ángel Villoldo, Andrée Vivianne y payadores como Navas, Ezeiza y Cazón. Hacia 1906 ya hay varios artistas argentinos grabando en la francesa Disque Pathé, entre ellos el bandoneonista Loduca y el matrimonio Gobbi. Al año siguiente aparecen los primeros Fonogramas Marconi, con artistas como Villoldo, López y Alfredo Eusebio Gobbi. En 1908 circulan discos con repertorio argentino del importante sello europeo Homokord, con este nombre y también con el de Homophon Company o con otras etiquetas; allí grabaron, por ejemplo, Gobbi, el Quinteto Polito y varios más, incluyendo orquestas que no han sido del todo identificadas; en París y en 1909 (aunque algunos autores las fechan en 1907), se hicieron las grabaciones para el sello Gath & Chaves, propiedad de la tienda homónima (la Guardia Republicana de París, los Gobbi y una "Orquesta" sin más referencias); en 1910 ingresan al mercado argentino los Favorite Record, con Pepino Marmon, Arturo Caggiano, Camporasso, el Cuarteto Toyito y otros.

Hasta la crisis mundial provocada por la Gran Guerra seguirían

surgiendo otras marcas discográficas, como Gloria, Polyphon Record, Atlanta, “Polydor” (denominación genérica para una matricería, que se publicitaba con diferentes etiquetas: Premier Record, Sonora, Apolo Record, Arena Record, Ferrari Record, Relsie Record, Tocasolo Sin Rival, Kronophon Record, Oro-Phon), y los discos Era (caso similar al anterior: una matricería genérica que luego se editaba con las etiquetas Era y también Beka Grand Record, Artigas, Chantecler, Gayarre, Parlophone Record, Phono d’Art, Scala Record y otros). Algunos artistas que grabaron en uno o varios de estos sellos fueron Arturo de Bassi, el Tano Genaro, José Betinoti, Roberto Firpo, Greco, Berto, Bernstein, Canaro, Eugenio López, Florencio Parravicini, Villoldo, los Gobbi, Rondalla Vázquez, Arolas, Bachicha, la Orquesta Típica Criolla la Armonía, Luis Teisseire, José Pécora, Rondalla del Gaucho Relámpago, José Razzano, Maglio, Navas, Gabino Ezeiza, entre otros.

Cabe aclarar que no todas estas empresas tenían una producción permanente, sino que algunas grababan y publicaban las piezas de su catálogo en lapsos acotados, para dedicarse a venderlas hasta agotar o saldar el *stock*, sin hacer nuevas producciones.

Pero el verdadero liderazgo del negocio del disco por aquellos días lo ostentaban tres empresas. La primera de ellas era Columbia Record, instalada en 1904. En su catálogo estuvieron Juan Maglio, Vicente Greco, José Betinoti, Ángel Villoldo, Genaro Espósito, Juan Sarcione, el matrimonio Gobbi, Francisco Píriz, Carlos Gardel (todavía lejos de estar identificado con el tango) y muchos otros. Fue un sello de capital importancia para la historia del tango, con una propagación fuera de lo común basada, en parte, en la saturación del mercado (puede decirse que “inundó” la plaza con sus discos) y en constantes y llamativas campañas publicitarias de la Casa Tagini, su concesionario. Sin embargo, sus concesionarios no tuvieron siempre la estabilidad financiera necesaria para sobrellevar los períodos de crisis económica, y por esta razón fueron cambiando con el correr de los años, dejando incluso de grabar en el país por largos períodos y dedicándose sólo a la distribución de discos importados.

La segunda empresa “grande”, y con presencia más constante que Columbia, fue Odeon. Grababa en el país ya desde 1906. Sus primeros discos salieron como Odeon Record y, durante buena parte

de la década de 1910, como Disco Odeon; después adoptó la denominación de Disco Nacional, aunque también tuvo etiquetas “personalizadas”, por ejemplo, Disco Gardel-Razzano y Disco Rob. Firpo, lo cual indica el gran éxito que habían alcanzado estos artistas así como la necesidad, por parte de la empresa, de distinguirlos del resto del catálogo. Durante largos años su propietario fue Max Glücksmann, uno de los empresarios más lúcidos que tuvo la industria discográfica argentina. Artistas de Odeon por estos años fueron, entre otros, Ángel Villoldo, Manuel Campoamor, Andrée Vivianne, Lola Membrives, Linda Thelma, Arturo Navas, Eugenio López, los Gobbi, Eduardo Arolas y Roberto Firpo.

La tercera discográfica de existencia continua en la Argentina, y que al igual que Odeon atravesó todas las décadas, fue Victor, que comenzó sus grabaciones en 1907. Recorrió América con una máquina itinerante y obtuvo registros que, luego, fueron editados en los Estados Unidos y remitidos a Buenos Aires. Los discos de este viaje, y los de 1910 y 1912, se conocieron con el rótulo de Victor Record, mientras que en los del cuarto y último viaje de la máquina, en 1917, figura sólo Victor. Hay un período “en blanco” entre 1912 y 1917, atribuido a los inconvenientes que suponía un viaje semejante en plena guerra mundial, pero la empresa se instaló definitivamente en Buenos Aires a finales de 1921 y desde entonces no cesaría en su producción. Intérpretes que en diferentes viajes de la máquina dejaron registros en Victor fueron Ángel Villoldo, Juan Maglio, Eduardo Arolas, Arturo Navas, Diego Munilla, la Banda del 6º Regimiento de Infantería, la Banda del Pabellón de las Rosas, Genaro Espósito, los Gobbi, José Razzano, la Orquesta Alonso-Minotto, Linda Thelma, Ignacio Corsini, Florencio Parravicini, Augusto Berto, Francisco Bianco y muchos más.

Grabar discos en tiempo de crisis

La guerra tuvo un fuerte impacto sobre la economía argentina dado que provocó una declinación en el flujo de capital, en la mano de obra y en el ingreso de productos manufacturados provenientes de

Europa. Y la industria local del disco sufrió este efecto en forma dramática. La producción hasta entonces había sido enorme, tal vez planificada en una atmósfera de prosperidad sin fin; en consecuencia, terminó siendo desproporcionada para lo que realmente podía absorber el mercado. Así, en determinado momento hubo un exceso de artículos similares, cada uno con grandes tiradas, lo cual llevó a tener *stocks* invendibles en tiempos de recesión.

Sin embargo, el principal problema era que la gran mayoría de los discos se grababa en Buenos Aires, pero las matrices obtenidas se enviaban a prensar y copiar en Europa, desde donde se remitían los ejemplares ya terminados, listos para la venta. Con la guerra, la industria europea debió reasignar sus recursos, y no menor fue la cuestión del transporte comercial al dificultarse en extremo el tránsito por vía marítima. Se estima que, en general, el volumen de las importaciones argentinas disminuyó entre el 40 y el 50% respecto del nivel anterior a 1914, lo cual, para un rubro menor y no prioritario como el de los discos, fue imposible de remontar. Este retroceso de las importaciones favoreció, aunque lentamente, a las industrias que empleaban materias primas nacionales, pero ese no era el caso de las discográficas.

En semejante marco sólo pudieron subsistir (y con limitaciones) las compañías con mayor capacidad financiera para soportar la crisis. Ya hemos visto que una empresa “fuerte” como Victor no envió su máquina itinerante a la Argentina durante la guerra. La mayor parte de las firmas restantes cesó toda producción y sólo unas pocas lograron sortear la crisis cambiando su sistema de fabricación, por ejemplo, enviando a imprimir las copias a talleres de Brasil. Así, hacia 1920 el negocio quedó reducido de tal manera que las pocas empresas nuevas que se habían animado a invertir durante la guerra apenas tenían incidencia en el mercado.

El ocaso de la Generación del 95

La actividad de las orquestas había crecido de manera extraordinaria, y a partir de 1910 conformó un sistema capaz de

retroalimentarse ya que una proporción apreciable de lo producido por unas fue absorbida por otras, en provecho de un movimiento general. Pero si entendemos que el tango progresó gracias a una labor de conjunto prácticamente maquinal, no deberíamos olvidar que ese trabajo grupal fue la sumatoria de esfuerzos individuales, encabezados por los directores de las orquestas. Algunos de sus máximos exponentes pertenecían a lo que un historiador dio en llamar, con buen criterio, la "Generación del 95".

Hemos visto el caso de Greco, asociado a la incorporación coherente del bandoneón, a la renovación del repertorio del tango y al desarrollo de la industria fonográfica nacional, y mencionamos también a otros directores-compositores. De todos ellos, sólo unos pocos (Canaro, Firpo) tuvieron una actividad exitosa constante más allá de este período fundacional, mientras que el destino de los demás fue dispar. Para el público de aquel entonces, resultó insuficiente que se tratase de *patres patriæ* del tango, y tal vez aún no estuviera del todo clara la relevancia de sus composiciones. Una década después ya tendrían mayores posibilidades de explotación gracias a orquestaciones más elaboradas que las que ellos mismos podían ofrecer, pero hubo muchos que desaparecieron del primer plano musical (Greco, Arolas, Bernstein), mientras que otros en parte lograron conservar su reconocimiento (Berto). Algunos trabajaron en forma permanente, si bien sin el éxito que habían tenido en la década de 1910 (Maglio). Otros emigraron a Europa a comienzos de los años veinte y continuaron allí sus carreras (Espósito, Bachicha, Pizarro…), aunque en determinados momentos se alejarían de la realidad musical del tango de Buenos Aires.

El destino de algunos protagonistas

No es necesario transcribir las biografías de los músicos, pero sí es conveniente hacer un breve repaso de su inserción en el mundo del tango durante estos años y su desigual presencia posterior.

En el caso de Greco, su actuación puede seguirse hasta 1915. Tras dejar de grabar en Atlanta, no volvió a ser convocado por las empresas discográficas, con lo cual el público más joven se vio

privado de conocer la evolución sonora de su conjunto hasta el prematuro fallecimiento de su director. Cabe preguntarse si hubo tal evolución: al haber permanecido apartado de los escenarios, sus diez últimos años parecerían denotar cierto anquilosamiento.

Se ha afirmado que “Pacho”, apodo del bandoneonista Juan Félix Maglio, llegó a convertirse en sinónimo de *disco*, sobre todo en el interior del país, gracias a su extraordinaria popularidad. Esta anécdota, que no ha podido confirmarse, tiene sin embargo un fundamento válido: en la década de 1910 sus discos tuvieron una impresionante circulación y difusión. La suya fue una de las primeras orquestas típicas que existieron (aunque, en rigor, como en la mayoría de los casos, se trataba de un cuarteto, en este caso, bandoneón, flauta, guitarra y “violín-corneta”). Maglio fue un importante generador de composiciones, entre las que se destacan *Armenonville*, *Sábado inglés*, *El Alero*, *Brisas del Plata*, *Quasi nada y Royal Pigall*. Extinguida la Guardia Vieja, supo adaptar su sonido a las nuevas exigencias y siguió actuando y grabando durante los años veinte y treinta.



Etiqueta de un Disco Doble Columbia de la orquesta de Maglio, año 1913. La serie TX estaba reservada a las grabaciones de este intérprete y contaban con su foto y firma.

Otro de los directores relevantes por estos años fue Eduardo Arolas. Al principio formó su conjunto siguiendo el modelo de la orquesta típica de entonces –bandoneón, guitarra, flauta y violín–, aunque pronto introdujo variantes reemplazando un instrumento por otro diferente y, en ocasiones, ampliando la línea de cuatro músicos. Sus últimas grabaciones, de 1917, ya denotan claramente su crecimiento como director, y muestran marcaciones más libres, mayor hegemonía melódica y manifiestas preocupaciones en la orquestación. Sin embargo, su verdadero temperamento no quedó reflejado en los discos, ya que era una orquesta correcta pero ajustada a los parámetros de estilo de su tiempo. En realidad, la mayor trascendencia de Arolas fue en el campo de la composición.

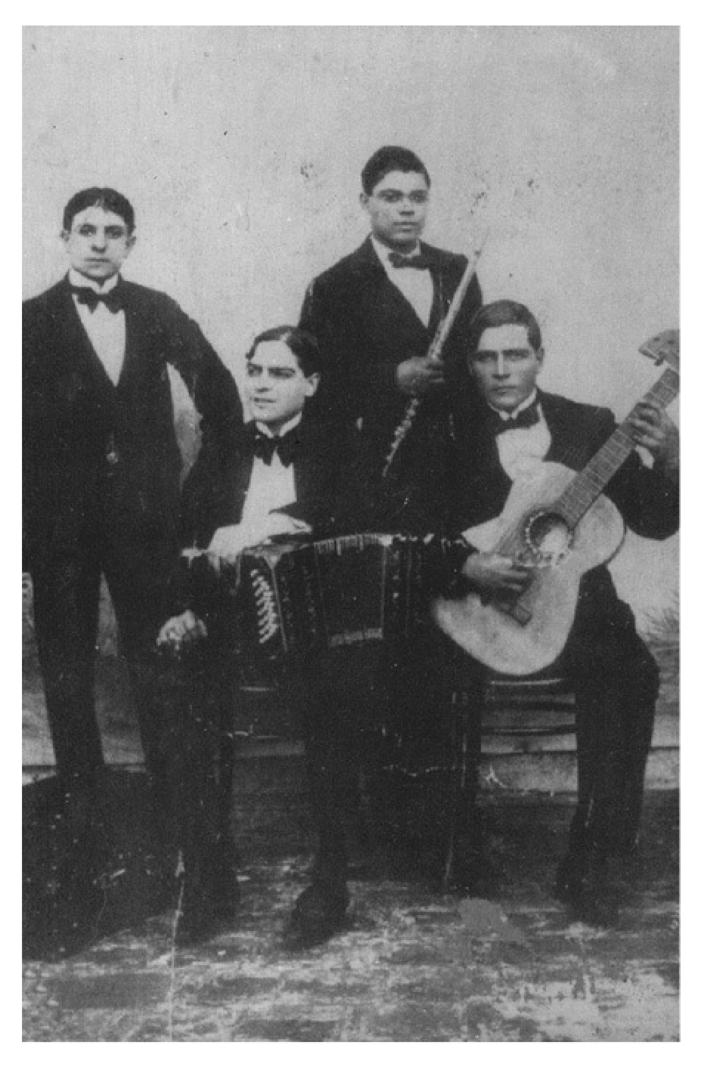
Obras como *Derecho viejo*, *Comme il faut*, *El Marne*, *Rawson*, *La Cachila*, *Maipo*, *Fuegos artificiales*, *Retintín* y otras, todas de alto vuelo musical, todavía hoy integran los repertorios de los artistas de tango.

Por su parte, ubicamos el mejor momento de Augusto Berto entre 1910 y 1920, período en el cual contribuyó a la consolidación de la orquesta típica como entidad expresiva del género. Aunque interesado al principio por los instrumentos de cuerda (guitarra, mandolín, violín), terminó optando por el bandoneón y, tras su fogueo en tríos de formaciones variables, gradualmente progresó hacia el cuarteto, el quinteto y el sexteto. Durante los años veinte tuvo trabajo permanente e incluso hizo giras por América Latina, España y los Estados Unidos, pero no logró mantener el auge del que había gozado antes debido a su preferencia por tocar en un estilo que ya resultaba anticuado por simple comparación con su entorno. Compuso varias piezas fundamentales, entre las cuales las más conocidas son *La Payanca* y *¿Dónde estás, corazón?* (esta última, muy posterior).

Del bandoneonista Arturo Bernstein se dijo que probablemente haya sido el primero en sacar verdadero provecho de las posibilidades del instrumento. Su caso particular, en cierta manera, rompe con la imagen pintoresca, pero no siempre real, del músico intuitivo, "primitivo", que algunos suponen como típico de esta época. No sólo contaba con importantes conocimientos como intérprete y arreglador –de tango y de otros géneros, incluso música clásica–, sino que exigía lo mismo para los músicos de su orquesta y para sus alumnos. Sin embargo, tuvo poca incidencia como compositor, tal vez al no haber conseguido adaptarse a los cambios de los años veinte.

Mientras Bernstein resulta un claro ejemplo de un músico que destacó por su sólida formación artística, Genaro Espósito, también bandoneonista, representa –como Canaro y otros– el triunfo por percepción de oportunidades. Sin grandes conocimientos teóricos, fue ejecutante y director de tercetos, cuartetos y quintetos en locales de toda clase. Grabó para discos Victor, Columbia Record, Era, Atlanta y Tele-Phone, aunque pocas de sus composiciones propias trascendieron la década de 1910. En agosto de 1920 se instaló en Francia, donde continó presentándose y grabando en

forma sostenida. Así, al moverse en un plano diferente del porteño y sin tener en su haber obras que fueran interpretadas por otros músicos, a pesar de sus conquistas europeas simplemente desapareció del paisaje musical de Buenos Aires.



Orquesta de Eduardo Arolas (sentado, con su bandoneón), uno de los músicos más completos de su tiempo.

Agustín Bardi era violinista y pianista, pero su labor fundamental la realizó como compositor. Fue el creador de algunas de las más hermosas piezas de la historia del tango. Su carácter como autor floreció en obras tan importantes como *Gallo ciego*, *Lorenzo*, *¡Qué noche!*, *El Baqueano*, *El buey solo*, *CTV*, *Tinta verde* y *Tierrita*, que siguen siendo valoradas como expresiones del más alto nivel musical. Debutó en el tango como violinista de un trío que completaban Espósito en bandoneón y Félix Camarano en guitarra. Esta formación tuvo mucho éxito, y luego se transformó en cuarteto con la incorporación de José Fuster en flauta. En 1911 pasó a ser pianista del cuarteto de Carlos Macchi. Ocasionalmente formó parte de otros conjuntos, pero a partir de 1921, tras un paso fugaz por la orquesta de Canaro, el resto de su vida activa en la música continuó por la vía de la composición, rubro dentro del cual hoy se lo identifica. "Es necesario conseguir la mayor claridad melódica" –afirmaba– "para embellecerla luego con los recursos adecuados de la técnica."

Otro músico más conocido como compositor que como intérprete fue el violinista Ernesto Ponzio. El duro ambiente en que desarrolló gran parte de su carrera hizo que hoy su nombre se asocie con malevos, cafés de baja reputación y ambientes delictivos. Algunos testimonios refieren que ya a los once años tocaba en un impreciso lugar llamado "La Batería", de la zona del Retiro, así como también en cafés del Abasto.

Hacia 1898-1900, siendo apenas adolescente, dio a conocer su tango *Don Juan*. Sin embargo, su calidad musical no consiguió alejarlo del mundo del bajo fondo, sino que incluso caería en desgracia a causa de un asesinato que nunca se preocupó por desmentir. Incapaz de asimilarse a un tango más evolucionado, hacia finales de los años veinte y comienzos de los treinta pasó a integrar conjuntos evocativos de la Guardia Vieja, junto a Juan Carlos Bazán, José Luis Padula, Enrique Saborido, Luis Teisseire y otros de su generación. Como compositor, además de su clásico *Don Juan,* dejó obras tan importantes como *Ataniche*, *Cara dura*, *El Azulejo*, *Quiero papita* y *Argelia*.

El tango más grabado de la historia: *La Cumparsita*

Internacionalmente, el tango más difundido –y transformado en un patrón ejemplar, fácilmente identificable como modelo básico para el género– nació por estos años en Montevideo: se trata de *La Cumparsita*, compuesta inicialmente como marcha estudiantil de una comparsa de carnaval (de ahí su nombre) entre finales de 1915 y comienzos de 1916. Creyendo que podía tener más posibilidades si se la transformaba en tango, en 1916 Gerardo Matos Rodríguez, su autor, se la presentó a Firpo, que por entonces actuaba en el café La Giralda (Palacio Salvo). El proceso de conversión incluyó la interpolación de sendos pasajes de dos tangos del propio Firpo, compuestos casi diez años antes: *La gaucha Manuela* y *Curda completa*.



Carátula de la partitura de *La Cumparsita*, de Matos Rodríguez, el tango universalmente más conocido.

Atendiendo a los recuerdos de Firpo, *La Cumparsita* se estrenó la misma noche en que fue transformada en tango; la tocaron él (piano), Juan Bautista Deambroggio (bandoneón) y David Roccatagliatta (violín), y obtuvo un gran éxito. No hay razones para

desmentirlo; lo comprobable es que tuvo algunas grabaciones entre 1916 y 1917 (Firpo, Alonso-Minotto, Maglio…), pero este fervor no se mantuvo y poco después cayó a un segundo plano.

Matos Rodríguez, sin vislumbrar la enorme popularidad que el futuro le deparaba a su tango, se lo vendió en exclusividad por unos pocos pesos a la editorial Breyer Hermanos resignando sus regalías, con lo cual cometería el mayor error de su vida, que derivaría más tarde en un complicado litigio con el editor.

El tango se mantuvo en ese lugar marginal hasta 1924, cuando Contursi y Maroni le compusieron un poema destinado a ilustrar el sainete *Un programa de cabaret*, en el teatro Apolo. Con esta letra, *La Cumparsita* pasó a llamarse *Si supieras* (porque la primera estrofa comenzaba diciendo: “Si supieras / que aún dentro de mi alma / conservo aquel cariño / que tuve para ti”). Fue interpretada por primera vez por el actor Juan Ferrari y, luego, por Carlos Carranza. Esta letra es la que Gardel registra en disco para Odeon, con el acompañamiento de las guitarras de José Ricardo y Guillermo Barbieri. Aquí comienza la historia real del éxito de *La Cumparsita*, el tango más grabado de todos los tiempos, el más representativo, el que todo el mundo reconoce de inmediato. Otra placa de aquel año, casi desconocida, es la del cantante y guitarrista Mario Pardo. Gardel dejaría una segunda versión, con sonido perfeccionado, en 1927 en Barcelona.

Las protestas de Matos Rodríguez fueron inmediatas: desautorizó la letra de Contursi y Maroni, y escribió otra él mismo (es la que empieza de esta forma: “La cumparsa / de miserias sin fin desfila / en torno de aquel ser enfermo / que pronto ha de morir de pena”). E incluso los investigadores José Gobello y Roberto Selles detectaron otra letra más, perteneciente a Alejandro del Campo. Conviene recordar también que existe una versión inglesa de 1937 con el título *The Masked One*, cuyos versos fueron firmados por Olga Paul.

Su noche triste

El pianista Samuel Castriota, a la cabeza de un trío típico que se

completaba con Antonio Gutmann en bandoneón y Atilio Lombardo en violín, estrenó en el café El Protegido, de la esquina de San Juan y Pasco en Buenos Aires, un tango propio llamado *Lita* que no tenía letra, algo todavía muy común en ese momento. Con el tiempo el tango adquirió una modesta difusión en Montevideo, y allí, en el cabaret Moulin Rouge, lo escuchó una noche de 1916 el poeta y guitarrero Pascual Contursi y resolvió ponerle versos. El consentimiento del autor de la música poco le importó. El propio Contursi lo cantaba, acompañándose con guitarra, bajo el título provisorio de *Percanta que me amuraste*, aludiendo a la línea inicial.



Pascual Contursi, autor de *Mi noche triste,* tango que iniciaría una nueva tradición en las letras del género.

En el teatro Urquiza, también de la ciudad de Montevideo, actuaba por entonces el dúo Gardel-Razzano, y alguien (¿Contursi mismo?) les acercó esos versos. Carlos Gardel se mostró interesado y en enero de 1917 los estrenó en el teatro Empire. Y hacia mayo los

grabó para la empresa de Max Glücksmann con el título definitivo de *Mi noche triste*.

Era la primera vez que grababa un tango.

Gardel lo convirtió no sólo en un suceso, sino también en un punto de inflexión para la historia de la música: de hecho, la difusión masiva de la letra consiguió imponer elementos que inmediatamente después se transformarían en característicos. El análisis de *Mi noche triste* revela una estructura en décimas octosilábicas más afín al folclore que al tango, pero a pesar de este aparente carácter de transición la obra de Contursi incorporó definitivamente al tango la exposición dramática de un sentimiento íntimo en el lenguaje identificatorio del género.

Como se sabe, Gardel se convertiría en el máximo exponente del tango cantado, pero daremos un paso atrás para comprender quién era este intérprete en 1917.

Las primeras referencias de Carlos Gardel como cantor, activo en los alrededores del Abasto, se remontan a la época del Centenario. El guitarrista y compositor Rafael Iriarte sostuvo, mucho tiempo después, que él ya lo había escuchado cantar en 1907 en un comité; sin embargo, esta fecha resulta *demasiado* temprana para ser tomada en cuenta. No es imposible, pero conviene retrasar hasta 1910 las "primeras armas" de Gardel ante algunos espectadores. Su auditorio no pasaba de los parroquianos del O'Rondeman, un café en la esquina sudoeste formada por las calles Agüero y Humahuaca (frente al Mercado). Su preparación musical fue irregular y sin duda muy apresurada, aunque suficiente para definir su perfil de cantor "nacional" e incorporar una selección identificable de canciones, representativas de las zonas que poco después visitaría en las sucesivas giras artísticas.

Se trata de las composiciones que quedaron plasmadas en sus quince primeros registros fonográficos, realizados hacia abril de 1912. Los ritmos escogidos (estilos, valses, una vidalita, una cifra y dos "canciones" a secas) jamás se apartan de aquella "franja folclórica" delimitada en capítulos anteriores. De los quince, catorce fueron publicados (uno quedaría inédito), y constituyen hoy un valioso testimonio del panorama musical de la época y de los estilos interpretativos que venían desarrollándose.

Los discos fueron grabados en el sello Columbia Record, que

contaba en su catálogo con cantantes como Saúl Salinas, Arturo Mathon, Ángel Villoldo, Arturo Navas, el matrimonio Gobbi y muchos otros. Varios ya alternaban lo rural con lo ciudadano, pero Gardel quedaría identificado sólo como cantor de cosas folclóricas. En todas estas grabaciones se acompaña él mismo con guitarra y figura invariablemente como autor, cuando en realidad, en la mayor parte de los casos, los autores verdaderos eran otros. El poeta que más gravitaba sobre el repertorio de Gardel en esta etapa era Andrés Cepeda.

En estos discos, Gardel se presenta como un cantor que, a sus dones naturales, todavía sin trabajar, suma la influencia del payador José Betinoti en el fraseo, tímido aún, pero presente. Otros de sus modelos fueron Saúl Salinas y los hermanos Juan y Pedro Garay (el último, posible introductor del canto criollo a dúo). Fue un período de búsqueda de su posición interpretativa, en la que hizo y deshizo, sucesivamente, un dúo con Francisco Martino, un trío con Martino y Razzano, y un cuarteto con Martino, Razzano y Saúl Salinas. En diciembre de 1913 el grupo quedó configurado definitivamente como Gardel-Razzano. En este lapso, el proceso evolutivo de Gardel no estuvo determinado sólo por el pulimento de un repertorio consistente o por la comodidad del canto a varias voces, sino que también influyó el resultado económico de sus presentaciones con una u otra formación.

Las anteriores experiencias de giras por la provincia de Buenos Aires habían sido frustrantes; pero junto a Razzano, a partir de una actuación en el local Armenonville que se suponía circunstancial y en la que, sin quererlo, llamaron la atención del público y de los dueños, la estrella cambió radicalmente y decidieron no separarse. De ahí en más sus presentaciones fueron adquiriendo relevancia, e incluyeron obras teatrales, el debut en Montevideo y un viaje a Brasil.

En noviembre de 1915 ingresó al acompañamiento el guitarrista José Ricardo. Aunque ha querido vérselo como un eximio ejecutante, lo real es que sus condiciones eran más bien discretas. Sin embargo, aportó un solvente segundo plano y agregó, como lo harían todos los acompañantes posteriores, sus propias composiciones al repertorio.

El dúo comenzó a grabar en 1917, cuando ambos artistas fueron

contratados por la empresa de Max Glücksmann, quien tenía la concesión de los discos Odeon en la Argentina. Los primeros habían sido editados con la etiqueta "Gardel-Razzano", como si ellos mismos fuesen los propietarios de la marca (una elocuente prueba de la popularidad que habían cosechado). El primer disco contenía un tema interpretado por el dúo (*Cantar eterno*, de Villoldo) y otro por Razzano como solista (*Entre colores*). Odeon le asignó al conjunto un serial propio de discos, que comienza con el nº 18 000; a partir del 18 002 aparecen las grabaciones de Gardel sin su compañero, y con sucesivas entregas se va estableciendo la modalidad de alternar un lado con el dúo y otro con Gardel solo. Las de Razzano sin Gardel no siguieron por mucho tiempo más, teniendo en cuenta que recién en 1929 volvería a grabar como solista, aunque sin mayor trascendencia.

Atendiendo al resultado obtenido con *Mi noche triste*, Gardel fue progresivamente concentrándose en el tango, aunque sin abandonar jamás el canto folclórico. Al principio su incursión en el género pareció ser esporádica, pues con bastante espacio entre uno y otro fueron apareciendo *Flor de fango*, *De vuelta al bulín*, *Ivette* y *Muñequita*; pero con el correr de los meses los tangos pasaron a ocupar el grueso de su repertorio, para llegar a 1921 como un "cantor nacional" con decidida orientación hacia la música ciudadana. Vale señalar que la escucha ordenada de estas grabaciones de Gardel permite apreciar, además, la evolución rítmica que estaba viviendo el tango antes de alcanzar su configuración definitiva.

Es un lugar común decir que la grabación de Gardel es la primera de un tango cantado, pero lo justo sería aclarar: de un tango cantado *tal como hoy lo reconocemos*.

Con *Mi noche triste* aparecía una narración, una historia en la poesía del tango; también irrumpían la tristeza y lo íntimo. Sin saberlo, Contursi había revolucionado el tango. Algunos intentos análogos y ligeramente anteriores de otros autores (Osmán Pérez Freire con *Maldito tango*, por ejemplo) no lo habían conseguido. Dice la primera estrofa:

Percanta que me amuraste
    en lo mejor de mi vida,

dejándome el alma herida
y espina en el corazón,
sabiendo que te quería,
que vos eras mi alegría
y mi sueño abrasador,
para mí ya no hay consuelo
y por eso me encurdelo
pa' olvidarme de tu amor.

El lenguaje es el de un orillero romántico, sobre una música que aún no se había despojado totalmente de la milonga (hasta se percibe alguna reminiscencia del canto rural bonaerense en esas décimas octosilábicas), pero que ya se desviaba irreparablemente de ella.

No sólo *Mi noche triste* ; también *Flor de fango*, *Ivette*, *De vuelta al bulín*, *Qué querés con esa cara*, *Pobre paica (El motivo)*, *La mina del Ford* y algunos más son reflejo de la poética de Contursi, que se cierra en 1928 con *Bandoneón arrabalero*. El contenido de cada uno casi puede deducirse a partir del título. De su mano salió el poema más conocido para *La Cumparsita*, que siguiendo su costumbre pasó a ser *Si supieras,* ante el escándalo del compositor Gerardo Matos Rodríguez.

Algunos paralelismos reveladores

Resulta sugestivo que *Mi noche triste*, comúnmente considerado como el primer tango con una letra arquetípica y profundamente diferenciada del modelo primitivo, se difundiera casi al mismo tiempo que otras canciones que también establecieron tipos ideales en otras latitudes. Estos paralelos se notan especialmente en el samba brasileño (con *Pelo telefone*) y en el *blues* norteamericano (con *Saint Louis Blues*).

- *Mi noche triste*, de Castriota y Contursi, surge en 1916 y

es grabado en Buenos Aires en 1917 por Gardel.

- *Pelo telefone*, de Donga (Ernesto dos Santos) y Mauro de Almeida, aparece asimismo en 1916 y es llevado al disco en Río de Janeiro en 1917 por el cantor Baiano (Manuel Pedro dos Santos).
- *Saint Luis Blues*, de W. C. Handy, se publica algo antes, en 1914, pero su primera grabación con letra también data de 1917, en la versión inglesa de Ciro's Coon Club Orchestra.

Tiempo después diría Handy:

> Cuando se escribió *St. Louis Blues*, el tango estaba de moda. Engañé a los bailarines disponiendo una introducción de tango.[41]

El tango sube a escena

La difusión general del tango conllevó su conversión en espectáculo. Se adjudica a la actriz y cancionista Manolita Poli haber interpretado por primera vez un tango en el marco de una obra teatral, en 1918. El tango era *Mi noche triste* y la obra *Los dientes del perro*, de González Castillo y Weisbach. En realidad ya habían aparecido tangos en algunas piezas teatrales, pero el éxito obtenido en esta ocasión abrió las puertas definitivamente para la incorporación de tangos cantados al llamado "género chico", donde tuvo pronta difusión.[42]

Al comprobar la respuesta del público, rápidamente los autores comenzaron a escribir obras teatrales que permitieran la inclusión de tangos de todo tipo: apenados, trágicos, cómicos, satíricos, ingenuos, picarescos, coyunturales. También solía darse el caso

inverso: a partir de uno o varios tangos de éxito, se creaba una pieza dramática adecuada para enmarcarlos. No siempre sus intérpretes eran cantantes de profesión: muchas veces eran los propios actores quienes ejecutaban la parte cantada.

El potencial del teatro para imponer los tangos compuestos ex profeso que luego serían trasladados a otros circuitos (repertorios de orquestas y cantantes, discos, partituras, más adelante el cine sonoro) fue considerable, pero en todo momento las composiciones mantuvieron cierta independencia. Los tangos se escribían de modo tal que fueran perfectamente comprensibles sin el libreto de la obra original; de ese modo, en caso de volverse exitosos, el público podía olvidar o ignorar su origen teatral.

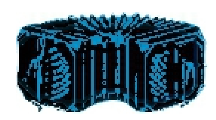
La demanda de tangos para el teatro creció a lo largo de toda la década del veinte porque la rotación de títulos en cartel era extraordinaria, sorprendente para los parámetros actuales. Había teatros que cambiaban el programa cada dos o tres días con la misma compañía de actores. Desde luego que esta sustitución era posible al tratarse de obras poco complejas y previsibles, según puede constatarse a partir de los libretos que se conservan.[43] Pero se desempeñaban como verdaderas fábricas de tangos, y cada tanto alguno lograba funcionar muy bien.

En estos años, la mayor concentración de salas teatrales en la ciudad de Buenos Aires estaba en la calle Corrientes, principalmente sobre las dos veredas de las diez cuadras entre Montevideo y Florida.[44] Este recorrido era, precisamente, el centro neurálgico del tango.

No pocos dramaturgos quedarían asociados con el tango, incluso para luego ser mejor conocidos como letristas que como libretistas. Ivo Pelay, Roberto Cayol, José González Castillo, Manuel Romero y Luis Bayón Herrera fueron algunos de ellos. Salvo Cayol, que falleció en 1927, los demás también tendrían diferentes actividades en el cine sonoro, como directores o como guionistas.

A partir de los años treinta comenzaron a estrenarse obras de mayor jerarquía, que evolucionaron hacia la forma de espectáculos de comedias musicales con pretensiones de Broadway, con argumentos que exigían un importante despliegue escenográfico (algunos, evocando la Buenos Aires de antaño), grandes orquestas con sus cantantes-estrella y para coreografías destacadas.

El teatro fue uno de los territorios en los que el tango demostró su capacidad de emprender actividades con energía y rapidez. Como se verá inmediatamente, la década de 1920 traería consigo nuevos y mayores cambios en todos los aspectos, que en realidad no hacían sino acompañar las transformaciones culturales y técnicas que venían produciéndose a escala mundial.



---

38 Francisco Canaro, *Mis bodas de oro con el tango y mis memorias, 1906-1956*, nueva edición, Buenos Aires, Corregidor, 1999, p. 61.

39 Oscar Zucchi, ob. cit.

40 Jorge Novatti (coord.), ob. cit.

41 W. C. Handy, *Father of the Blues: An Autobiography*, Nueva York, Macmillan Company, 1941, p. 99.

42 Carolina González Velasco, *Gente de teatro: ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012, pp. 40-42.

43 Guada Aballe, *Del tiempo de Carlitos: recuerdos de Gardel y su época*, Buenos Aires, Éditions de la Rue du Canon d'Arcole, 2006.

44 Carolina González Velasco, ob. cit., mapa en pp. 238-239.

4. Problemático y febril

Un camino ascendente entre dos crisis de expresión

El tiempo viejo que lloro y que nunca volverá.
Alfredo Le Pera

Así como los músicos de la vieja usanza heredada del siglo XIX debieron adaptarse a los nuevos tiempos, dedicarse a otras formas musicales, concentrarse en géneros más folclóricos o directamente desaparecer tras el advenimiento de la orquesta típica, con los años los artistas de la Generación del 95 también se vieron obligados a reformular sus planteos, aunque no todos pudieron hacerlo. Pero ¿cómo y por qué ocurrió esa gran transformación? ¿Qué provocó semejante pérdida en la creatividad de estos artistas consagrados que dejó libre el terreno para el florecimiento de una nueva generación?

La agonía de la Guardia Vieja

El concepto de "Guardia Vieja" es un tanto impreciso. Suele llamarse así a la actividad y las formas expresivas tangueras anteriores a 1920, si bien varias transformaciones significativas que marcarían esos años ya se habían producido tiempo antes.[45] El éxito del tango durante esta época se explicaba por la novedosa introducción de la orquesta típica hacia 1910. Luego, la simple ampliación del cuarteto a quinteto permitió arreglos más interesantes, pero para finales de la década hacía rato que ya no se

producían nuevos hallazgos. El momento álgido de 1910-1913 se había "amesetado" y, salvo notables excepciones individuales, el interés por realizar otros cambios hacia 1918-1920 era mínimo. Podría decirse que el tango como movimiento general seguía avanzando gracias a aquel impulso inicial, pero era imposible que durara mucho tiempo más sin el refuerzo de nuevas propuestas.

Una de ellas fue el tango cantado. No es que antes no existieran, pero no eran tan comunes y, en rigor, los que había no eran del todo afortunados. El otro gran cambio fue la marcación rítmica, un cambio tímido al principio, pero pronto acentuado hasta quedar definitivamente establecido en torno a 1920, cuando logró suplantar a la marcación anterior.

Es interesante destacar que fueron las últimas transformaciones musicales de fondo que tuvo el tango: de allí en más, las siguientes variaciones afectarían la velocidad de la ejecución, lo florido o despojado de los arreglos, la combinación de diferentes células rítmicas, pero ya no su base general.

Es difícil explicar con palabras esta mutación, sobre todo teniendo en cuenta que la música del tango se anota de una manera y el intérprete "ya sabe" que debe ejecutarla de otra para darle verdadero carácter de tango. Sin caer en demasiados tecnicismos, podemos resumir el cambio del siguiente modo. La marcación predominante en la década de 1910 había sido similar a la habanera: un compás de 2/4 (dos negras por tiempo) dividido en corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas, con acento fuerte en la primera figura, débil en la segunda, semifuerte en la tercera y débil en la cuarta. La transformación no consistió en abandonar el compás de 2/4, sino en comenzar a dividirlo en cuatro corcheas, es decir, en cuatro figuras de igual duración. (En realidad tendió a interpretarse como si fuera un 4/4, pero este es otro problema.)

En cuanto al baile, que por supuesto se vio afectado al cambiar la célula rítmica, perdió "picardía" y ganó "elegancia". Apreciaciones subjetivas, sin duda, pero también muy gráficas, y que pueden complementarse contrastando ejemplos musicales de un período y otro.

Fue crucial que el público aceptase con agrado esta evolución. Permitió la continuidad del género, aunque al mismo tiempo determinó la extinción de toda una generación musical que no logró

adaptarse. Si estos intentaron una especie de “resistencia”, lo real es que acabaron como un refugio exclusivo para nostálgicos.

Las orquestas se desarrollaron y quedaron establecidas según dos modelos básicos: el sexteto (piano, dos bandoneones, dos violines y contrabajo) y el octeto (piano, tres bandoneones, tres violines y contrabajo). Ambos tipos serían, de aquí en más, los comunes. Eventualmente tendrían la posibilidad de ampliarse con el agregado de refuerzos (más bandoneones y más violines) o de otros instrumentos (viola, violonchelo, clarinete), y algunos directores harían otros añadidos (trompeta, percusión) para obtener determinados efectos.

Las transiciones exitosas

Sin embargo, no todos los protagonistas de la etapa anterior cayeron en un cono de sombra a partir de 1920. Un ejemplo de cambio victorioso de una guardia a otra fue el de Francisco Canaro. Desde su debut como violinista de un terceto en un peringundín del pueblo bonaerense de Ranchos, en 1906, no cesó de trabajar y para 1920 ya había alcanzado un gran crecimiento profesional, con actividad permanente en lugares cada vez más cotizados. Así, al promediar la década, sus composiciones ya formaban un catálogo consistente y eran interpretadas por todos los grandes músicos y cantantes, muchos de los cuales se habían formado a su lado. Su primera incursión en el disco fue para el sello Atlanta; más tarde lo hizo en Tele-Phone y en Columbia, para luego pasar a Odeon y comenzar la más prolífica serie discográfica que registrara intérprete alguno en la Argentina.

En estos años, uno de los primeros pianistas en darle a su instrumento la jerarquía necesaria para imponerlo definitivamente fue Roberto Firpo, quien tras un período de fogueo integrando distintos conjuntos se lanzó en 1913 con uno propio, asociado a Eduardo Arolas en bandoneón y David Roccatagliatta en violín, para presentarse en el Armenonville. Firpo, como Arolas, Osvaldo Fresedo y en alguna medida Francisco Canaro, en plena Guardia Vieja se habían adelantado a la sonoridad de avanzada, que

ofrecería el sello de De Caro después de 1920.

Más joven, el bandoneonista Osvaldo Fresedo, en plena Guardia Vieja, se preocupó por dotar al tango de sonoridades innovadoras sin por ello perder la esencia fundamental del género. En tiempos del trío Tito-Fresedo-Cobián, para discos Tele-Phone, ya demostraba este interés, y pudo potenciarlo en 1920, con grabaciones en los Estados Unidos con la Orquesta Típica Select. En ellas se advierte su diferenciación respecto de formas anteriores y lo irreversible del cambio estilístico. De hecho, quedaría más identificado con el nuevo movimiento posterior a 1920 que con los músicos de la Guardia Vieja.



Orquesta de Francisco Canaro (de pie, con la batuta). Esta imagen corresponde a los tiempos en que ya había ampliado la formación instrumental.

Estos tres arquetipos de transición exitosa –Canaro, Firpo, Fresedo– siguieron diferentes modelos de evolución musical. Canaro a partir de 1920 adaptó y perfeccionó una línea claramente identificada con lo tradicional. Firpo fue más innovador, aunque nunca derivó en formas vanguardistas y siempre se mantuvo dentro del clasicismo tanguero. Fresedo, en cambio, apuntó a una mayor libertad expresiva, en oposición a las marcaciones rígidas que proponían otros directores.

Las vanguardias

Durante el último lustro de la década de 1910 comenzaron a surgir fuertes elementos de vanguardia, incluso en agrupaciones que comúnmente suelen encasillarse como conservadoras o que después prefirieron continuar en una línea tradicionalista. Firpo es uno de ellos, como también el trío de Fresedo-Tito-Cobián y, algo más adelante, la Orquesta Típica Select. Este primer vanguardismo no se presentó como un enfrentamiento al uso corriente, sino que irrumpió para generar un crecimiento que luego sería aprovechado por los demás. Y esa integración fue tal que el verdadero comienzo de la Guardia Nueva puede verificarse en orquestas bastante tradicionales, como por ejemplo la de Canaro. En su caso, hacia 1920 esbozó una modernidad que no prosperaría, pero que poco después desarrollarían otros músicos, como De Caro, Cobián, Fresedo y Carlos Vicente Geroni Flores.

Durante los años veinte, y tras haber generado cambios sustanciales, tanto Canaro como Firpo prefirieron continuar sus búsquedas en estratos más conservadores. Se ha tendido a señalar un contraste estético entre ambos intérpretes, cuando la realidad es que evolucionaron dentro los mismos parámetros de épocas y estilos con resultados similares. Las diferencias entre uno y otro eran ciertas en las instrumentaciones, pero en cuestiones de fondo no solían estar muy distanciados. Se influían recíprocamente y, a su vez, transmitían esta interacción a su entorno, imprimiendo sus marcas en directores apoyados en la corriente clásica, como Francisco Lomuto, Anselmo Aieta y Edgardo Donato, pero también, en cierta medida, en los que proponían una línea más renovadora, como Osvaldo Fresedo o Juan Carlos Cobián, pues también ellos debieron fluctuar entre el sonido elaborado y un estilo tradicionalista como respuesta a exigencias de diversa índole.



Julio de Caro (izquierda, con violín-corneta) y su sexteto, todos músicos de primer nivel para un tango de vanguardia.

Verdaderamente distinto fue, en estos años, el caso de De Caro, cuya orientación generó una auténtica escuela de avanzada, en la que sobresalieron Pedro Maffia y Elvino Vardaro. El testimonio fonográfico de cada uno demuestra con elocuencia que tampoco ellos desdeñaban del todo lo tradicional a la hora de imponer sus propias creaciones. Por este motivo, es necesario volver a lo dicho al comienzo del libro: el proceso evolutivo fue muy complejo y sería erróneo señalar unos cuantos puntos radiantes desde los cuales habrían surgido los estilos. Sobre todo porque esta cadena de acontecimientos no queda circunscripta a las orquestas: resalta con ellas, pero alcanza a cantantes, compositores, letristas, bailarines y demás exponentes del quehacer tanguero. Por otra parte, factores extrínsecos a un desarrollo natural (la imposición de una casa discográfica, la introducción de nuevas tecnologías, el control de los mecanismos de difusión) sin duda pueden provocar ciertas

alteraciones, tanto en una estética en general como en un conjunto en particular.

Acuarelas de Buenos Aires

Desde los años veinte llamó la atención del público un cambio sustancial en el concepto de armonización y composición, apreciable en ciertos artistas que dotaron a sus interpretaciones de una cuota de modernidad. Aunque escasos en número, habrían de ejercer enorme influencia en lo sucesivo.

Uno de ellos fue Julio de Caro. Demostró tener un buen dominio del violín, con sonoridades y arreglos de alto vuelo, en una línea que para la época fue vanguardista y que sin duda abrió las puertas a un tango de estilo más elaborado, enfrentado a la línea tradicional que sostenían otros músicos. Tanto en la ejecución como en las composiciones recibió influencias de melodistas como Fresedo, Cobián y Delfino, pero a la vez exhibió una perceptible originalidad, capaz de generar una corriente (la "escuela decareana") que pronto sería un factor decisivo para el avance melódico y armónico del género. Estos rasgos novedosos se aprecian al escuchar algunas de las mejores grabaciones de su sexteto, como *Amurado* o *La Rayuela*.

Comenzó grabando para Victor cuando aún no se empleaba el micrófono eléctrico, en 1924; con la introducción de la nueva tecnología, a partir de marzo de 1926 sus instrumentaciones ganaron fidelidad y complejidad: en ellas, a menudo, diferentes planos sonoros se movían con aparente independencia. Se destacaban, además, las magníficas partes para un instrumento solista, en las que descollaban tanto el piano de su hermano Francisco (un virtuoso extraordinario, pieza clave en las orquestas armadas por Julio), así como los pasajes para bandoneón a cargo de Pedro Maffia o de Pedro Láurenz.

De Caro conservó la esencia del tango arrabalero, bravío y

> lúdico de los iniciadores –dice el periodista Julio Nudler–, pero fundiéndolo con una expresividad sentimental y melancólica desconocida hasta entonces, reconciliando así la raíz criollista con la influencia europeizante. Su mayor formación académica le permitió envolver su mensaje en un lenguaje musical depurado, de inefable seducción. Las versiones de su sexteto, a veces remolonas, a veces vívidas, suenan como acuarelas de un Buenos Aires de casas bajas, fachadas grises, calles arboladas, jardines floridos, adoquines y antiguos tranvías.

En una dirección similar encontramos a varios músicos que se destacaron como instrumentistas sobresalientes de otros conjuntos, como los violinistas Elvino Vardaro y Manlio Francia. Sin embargo, al estar subordinados a los estilos de las orquestas de otros directores, no siempre tuvieron la oportunidad de demostrar su virtuosismo. Vardaro probaría la dirección en forma discontinua a lo largo de los años, aunque sin mayor repercusión.

En cambio, Pedro Maffia –otro de los “decareanos”– a partir de 1926 mantuvo una orquesta propia más estable. El sonido que conseguía “sacarle” al bandoneón era delicado, con fraseos que nadie se había animado a hacer antes; tenía el don de ligar notas con pericia y buen gusto, y obtenía así melodías aterciopeladas sin ningún tipo de estridencias. Pero su labor fonográfica no fue constante. Comenzó a grabar en 1929 para discos Brunswick, empresa que le confió, además, la dirección de una orquesta “de sello”, sin actuaciones en público. Setenta registros al frente de su orquesta entre este año y el siguiente dan cuenta de una interesante producción, la cual prosiguió entre 1930 y 1931 en Columbia. Maffia no sólo continuó siendo muy popular, sino que su valorización se vio acrecentada con el paso de los años; pero sólo volvió a grabar esporádicamente: algunos discos Victor en 1934, un Odeon de 1936, unos pocos en Tk durante 1959. La explicación no es sencilla; quizás haya que buscarla en las características del estilo de Maffia como ejecutante, más apropiado para conjuntos “de cámara” que para las grandes orquestas bailables.

Ciriaco Ortiz, antes que renovador, fue un virtuoso. Con su bandoneón iba de una octava a otra con destreza y buen gusto; no

realizaba las variaciones porque sí ni en busca de un mero efecto: si estaban allí, era por una razón estética muy sólida. Y cuando prefería doblar las figuras cantantes, transformaba una negra en una blanca o una blanca en una redonda e igualmente caía a tempo para la siguiente frase: sabía cómo administrar sus notas. Troilo fue su consecuencia lógica.

Ortiz estuvo en la formación inicial de la Típica Victor, en 1925, completando la línea de bandoneones junto a Luis Petrucelli y Nicolás Primiani, y, mientras tanto, integró otras orquestas. En marzo de 1929 comenzó a grabar dirigiendo un trío de bandoneón y dos guitarras, que por su calidad quedó en la historia como el más alto exponente en su estilo. La nutrida discografía del trío abarcó más de veinticinco años. Mientras tanto, Ortiz alternó estas grabaciones con las del dúo de bandoneones Ortiz-Scorticatti, las de su Sexteto Típico, las de los conjuntos Los Virtuosos y Ciriaquito, y la orquesta Los Provincianos.

Los evolucionistas del género

En tiempos de la Guardia Vieja, Francisco Lomuto ya tenía cierto renombre como autor de tangos, pero era prácticamente desconocido como ejecutante. En 1916 intervino en un cuarteto junto a Pedro Maffia, Raimundo Petillo y Bernardo Germino, y a partir de entonces comenzó a participar en diferentes conjuntos, mientras comprobaba que sus composiciones eran difundidas por las orquestas de importantes artistas como Canaro y Firpo. Gracias a las grabaciones que estos hicieron de sus piezas Lomuto creció dentro del ambiente y, para 1920, ya estaba en condiciones de lanzarse por su cuenta.

A comienzos de la década amenizó las célebres veladas del lujoso barco *Cap Polonio*, que no sólo le hicieron ganar fama, sino que además le dieron la posibilidad de grabar sus primeros discos en el sello Nacional en un dúo de pianos junto a Héctor Quesada. De allí a conducir una orquesta no había sólo un paso (en este sentido, la derivación de una a otra modalidad solía ser más compleja), pero lo cierto es que, seguramente fomentado por la

empresa fonográfica, a partir de 1923 ya se presentaba dirigiendo un sexteto. No volvería a tocar sino esporádicamente; sus funciones serían dirigir y componer. Desde 1924, la impresionante serie discográfica, que se prolongaría en centenares de títulos hasta 1931 (año en que pasó a la marca Victor), fue sólo un complemento de su éxito en radiofonía, salas teatrales y bailes.

No obstante, sobre este lapso conviene destacar que, al escuchar sus discos, entendiéndolos como un reflejo fidedigno de sus actuaciones en vivo, se aprecia una instrumentación correcta en lo formal, pero con escaso vuelo. Su orquesta es personal y logra distinguirse, pero al igual que muchos intérpretes del catálogo de discos Nacional de esta época –incluidos Canaro y Fresedo–, no se verifica una mayor intención por sobresalir de ciertos parámetros más bien rígidos, cosa que comenzaría a revertirse a partir de la década del treinta, con sus grabaciones en Victor. Puede decirse que fue a partir de este cambio de contrato cuando su orquesta realmente floreció, y a la gran cantidad de placas emitidas regularmente hasta mediados de los años cuarenta logró imprimirles con mayor fervor lo mejor de su estilo (a menudo con sonido "metálico" por la inclusión de determinados instrumentos), hoy fácilmente identificable.

En otra línea encontramos a Roberto Firpo. "Tanto como director, intérprete o compositor", escribió el historiador Roberto Selles, "Firpo es uno de los primeros evolucionistas con que ha contado el tango". El correr de los años y otras metamorfosis se encargaron de colocar a las vanguardias de entonces en un plano que hoy puede considerarse "tradicional", pero en su propio tiempo él fue, sin dudas, un adelantado.

La discografía de Firpo es muy extensa y compleja como para resumirla en pocas líneas. A partir de 1913 y hasta 1956 inclusive, con formaciones variadas (grupos reducidos, grandes orquestas, solos de piano, cuartetos evocativos, dúos de pianos de Firpo padre e hijo), pasó por las marcas Odeon, Era, Atlanta, Columbia y Victor. En Odeon, donde desarrolló lo más vasto de su carrera, llegó a tener una etiqueta personalizada: durante un tiempo las placas salieron como "Disco Rob. Firpo". Tal era su importancia. Si bien se encontraba tocando desde mucho tiempo antes, su obra más recordada al frente de su orquesta fue la que produjo entre

mediados de los años veinte y comienzos de los cuarenta. En ocasiones presentó arreglos de gran elaboración, con sonido "lleno" y hasta con instrumentaciones de carácter sinfónico. Mención especial merece su famoso cuarteto, con el que dejó muchas grabaciones en las que se evocaba el estilo de la Guardia Vieja: aún hoy son sus discos más reeditados y los más conocidos de toda su trayectoria.

Hacia 1935 se reconocía en Osvaldo Fresedo a uno de los músicos que más había aportado en materia de orquestación durante los últimos tiempos. Aunque el bandoneonista era aún joven, este reconocimiento no dejaba de ser algo tardío: desde 1918 venía imponiendo su temperamento en arreglos refinados, modernos, de melodías elegantes y armonizaciones sin estridencias, con sonido señorial y a la vez sin resignar la cadencia *canyengue*. En forma gradual fue incorporando elementos del *jazz* e instrumentaciones fuera de lo corriente. Todo, con sutileza y buen efecto.

En 1922 comenzó a grabar con su orquesta para la Victor: en esta primera mitad de los años veinte, el suyo era uno de los pocos conjuntos que "fraseaban" los tangos, en oposición a las marcaciones más rígidas que se escuchaban en otros directores. Más tarde pasó a Odeon, donde a pesar de su constante producción no pudo progresar al ritmo con que venía haciéndolo (de hecho, su orquesta suena correcta, pero sin brillo). Sin embargo, siguió teniendo un estilo reconocible, y lo mismo puede decirse de su siguiente experiencia, para discos Brunswick. Tras el cierre de esta empresa Fresedo volvió a Victor (1933), en la que permaneció hasta 1948: fue su período de mayor lucimiento. El balance general de su obra demuestra la constante de hacer un tango de sobria prestancia, pleno de romanticismo, pero con equilibrio suficiente como para no caer en la frivolidad.

Señoras y señores, con ustedes: la radio

Como vimos, la primera gran expansión de la actividad tanguera se produjo en la década de 1910 en virtud de la penetración de la

industria fonográfica en los hábitos culturales de la sociedad de entonces. La segunda, en los años veinte, fue resultado de la llegada de la radio a todos los hogares.

En general, los libros que detallan la historia de este medio suelen excluir el carácter pionero que tuvo la Argentina en lo atinente a la radiofonía. Pero lo cierto es que, en 1920, aunque lejos todavía de ser una industria, ya era una herramienta relativamente habitual de comunicación militar y civil tanto en los Estados Unidos como en Europa. Y el 27 de agosto de ese año cuatro aficionados argentinos interesados en los aspectos técnicos de esta actividad, que intuían el enorme potencial cultural del recurso, concretaron el hecho que tan a menudo fuera ignorado en el plano histórico internacional: ese día, Enrique Telémaco Susini, Miguel Mujica, César Guerrico y Luis Romero Carranza transmitieron, desde la terraza de un teatro de Buenos Aires, un programa de radio bastante similar a los que hoy conocemos.[46]

Se trató de la propagación, desde el teatro Coliseo, de la ópera *Parsifal* ("festival escénico sacro", según la definición de su autor). La tradición dice que Susini, frente al micrófono, la anunció con estas palabras:

> Señoras y señores, la Sociedad Radio Argentina les presenta hoy el Festival de Richard Wagner, con la actuación del tenor Maestri, la soprano argentina Sara César y el barítono Rossi Morelli, y los bajos Chirino y Paggi, todos bajo la dirección de Félix von Weingarten, secundados por el coro y orquesta del teatro Constanzi de Roma.

El acontecimiento no era nuevo y aquellos cuatro visionarios lo sabían: apenas unos meses antes, el 19 de mayo, Guglielmo Marconi, a quien se le atribuye la invención de la radio, había logrado transmitir un concierto en Nueva York. Sin embargo, cupo a Susini y sus amigos el valioso mérito de haber iniciado algo que sí fue realmente una novedad: las emisiones regulares de un programa, porque a partir del 27 de agosto y durante casi veinte días continuaron transmitiendo música desde el teatro. Los oyentes

fueron apenas medio centenar de otros aficionados que contaban con aparatos de radio a galena y que, naturalmente, estaban enterados del proyecto.

Las primeras transmisiones de radio emitían música clásica, pero pronto comenzaron a otorgarse licencias oficiales para emisoras formales que, poco a poco, fueron cubriendo el espectro radiofónico con una programación más variada: noticias, deportes, radioteatro, educación. Hacia finales de 1922 ya había cuatro emisoras transmitiendo regularmente en Buenos Aires: Radio Argentina, Radio Cultura, Radio Sud América y Radio Brusa, más adelante llamada Excelsior. Al año siguiente se sumaría la Grand Splendid Theatre.

El Ministerio de Marina, que por entonces tenía jurisdicción en las comunicaciones, en noviembre de 1923 regularizó la situación otorgando autorizaciones a estas emisoras y dándoles una señal distintiva, que en un principio constaba de tres letras (luego se convertiría en un conjunto de letras y números): LOR Radio Argentina, LOV Radio Brusa, LOW Grand Splendid, LOX Radio Cultura, LOZ Radio Sud América. En 1924 aparecieron LOY Radio Nacional (después Belgrano) y LOP Radio Universidad Nacional de La Plata. En 1925 desapareció Radio Sud América, y en su lugar quedó Radio La Nación, actual Mitre; pero surgieron LOO Radio Prieto y LOT Radio Broadcasting. En los años siguientes, seguirían brotando las emisoras nuevas y verificándose otros movimientos, como fusiones o cambios de firma y denominación.

En lo sucesivo, la música popular no tardaría en aparecer y captar a la gran mayoría del auditorio. De toda la programación musical, el tango y el folclore terminaron convirtiéndose en las preferencias centrales del dial, pasando a ocupar en forma alternada el primero y el segundo puesto según la región del país.

Fue previsible que, al principio, la venta de espacios publicitarios para estos programas no fuera importante. En forma exagerada o no, varios artistas de tango relataron anécdotas sobre sus primeras actuaciones radiofónicas refiriendo que, como pago, solían recibir el sobrante de los canjes que la radio hacía por publicidad (es decir que terminaban cobrando en productos que no siempre representaban el valor de su trabajo, o que directamente no les eran de utilidad). Pero no pasaría mucho tiempo para que, con

la popularización del medio y la optimización técnica de los receptores de radio, se volviera un negocio rentable para cualquier productor que pudiera obtener una hora y consiguiese suficientes auspicios.

Así, la labor artística se valorizó. Actuar en la radio pasó a ser sinónimo de ascenso profesional, con amplia difusión entre todos los estratos de oyentes y en todo el país, e incluso más allá. La cantidad de receptores creció en forma espectacular. De los menos de cien concentrados en Buenos Aires en 1920 se pasó a ciento veinticinco mil ya repartidos por toda la Argentina en 1925, a seiscientos mil en 1935, y a más de un millón y medio en 1941.[47]

> [A Radio Argentina] le siguió Radio Cultura, ante cuyos micrófonos solían pararse Rosita Quiroga, Luis Díaz, José Böhr y Mario Pardo con sus voces, o Adolfo Rafael Avilés, Próspero Cimaglia y Elio Rietti con sus instrumentos, o Francisco Canaro, Juan Maglio “Pacho”, Domingo Santa Cruz, Roberto Firpo y Osvaldo Fresedo con sus batutas. También las siguieron, entre los veinte y treinta, Radio Prieto, Nacional, Brusa, América, T.F.F., Cine París (estación del cine-teatro de igual nombre), Bernotti, Mayo, Telefunken Service, Federal, La Voz del Aire, Fénix, Callao, Stentor, La Abuelita, Grand Splendid Theatre, Del Pueblo, Porteña, Rivadavia y otras “broadcastings”, como se les decía por entonces. Cuando los tiempos de la galena ya estaban en el olvido, 1932 marcó el comienzo de las curiosas transmisiones de Carlos Gardel efectuadas desde el exterior, cuando tres estaciones locales reemitieron, el 25 de mayo, su actuación por Radio Colonial de París. Posteriormente, el 5 de marzo de 1934, el Zorzal cantó desde la NBC (National Broadcasting Company) de New York, mientras sus guitarristas Barbieri, Riverol y Vivas lo acompañaban –auriculares mediante– desde los estudios de la porteña Radio Rivadavia, aunque salían al aire por Splendid. El 17 de agosto la experiencia se repitió por la misma radio y finalmente el 15 de marzo de 1935 Belgrano lo transmitió una vez más desde la misma ciudad. En ese

último año, y luego del deceso del cantor, Radio Callao propalaba la primera audición dedicada exclusivamente a su memoria, con la conducción de Carlos Enrique Cerchetti, que sería retomada por Julio Jorge Nelson, como “El bronce que sonríe”. El propio Nelson inició, por la misma emisora, “El éxito de cada orquesta”, trasladada luego a Mitre y posteriormente a Rivadavia. En 1933 le puso su voz a la radio el más popular de los “acuarelistas” porteños: Lopecito (Juan Francisco López), quien en 1937 inició su muy extenso ciclo “De Villoldo a Gardel”, al que habría de sumar “Esquinas porteñas” y, entre otras, “Tanguerísima”, la última de sus audiciones por Radio Atlántida, de Mar del Plata. En 1934 el incontenible auge de la radiofonía llevó al iniciador del cine sonoro, Eduardo Morera, a filmar *Ídolos de la radio*, con Ada Falcón e Ignacio Corsini. Pronto aparecieron las revistas especializadas, como *Radio Cultura*, *Radio Revista*, *Micrófono*, *Radiolandia* (ex *La Canción Moderna*), *Sintonía*, *Antena* y otras. 1935 vio nacer a Radio El Mundo y más o menos en la misma época surgieron los nombres que –junto a algunos de los ya citados– estaban destinados a perdurar, como Excelsior (ex Brusa), Belgrano (ex Nacional), Municipal, Antártida (ex Fénix), Splendid (ex Grand Splendid Theatre), Rivadavia (ex Radio Muebles Díaz), etc. Entretanto, por Nacional, Stentor y Fénix pasaba sucesivamente un importante espacio tanguero: “Tangos, autores e intérpretes”, que conducían Héctor y Luis Jorge Bates, cuyos reportajes a célebres figuras del género constituyeron, en 1936, el libro *La historia del tango*.[48]

La irrupción del micrófono eléctrico

Agotada la Guardia Vieja, orquestas y cantantes tendrían su siguiente punto de inflexión recién en torno a 1926. Hasta ese año, salvo por el hecho de haber cambiado la base rítmica, las

interpretaciones fueron más bien “llanas”, con armonizaciones simples y escaso fraseo de las melodías. Las excepciones a esta regla general fueron contadas: Fresedo y De Caro entre las orquestas, Gardel y Mario Pardo entre los cantantes; tal vez algunos otros en forma circunstancial, pero en todo caso no muchos más. Para mediados de 1925 había muchas orquestas activas y, entre ellas, se empezaba a notar la necesidad de diferenciarse. Que el público las identificara por sus repertorios “exclusivos” no era suficiente, ya que, en realidad, eran repertorios en gran medida compartidos; tampoco había disparidades de estilo muy acentuadas, y, aunque hoy es posible reconocerlas, lo cierto es que la mayoría de las orquestas sonaba de un modo similar.



Lado A del primer disco grabado con micrófono eléctrico en la Argentina que se comercializó.

Una novedad técnica de la industria discográfica torcería esta situación. La tendencia declinante del panorama financiero se revirtió a partir de 1922 y continuó en crecimiento a lo largo de la década, aunque únicamente en beneficio de dos empresas: Odeon y Victor. Un alentador cambio en la economía local se vio traducido en una significativa ampliación de la demanda, con lo cual aumentaron las publicaciones y las tiradas. En forma gradual también hubo reducción en los costos, ya que comenzaron a instalarse fábricas locales para hacer las copias; así, con excepción de la materia prima, la producción de discos argentinos comenzó a ser nacional. Con grandes tiradas y costos optimizados, la rentabilidad del precio de venta al público aumentó (la relación entre tirada y costo unitario es inversamente proporcional) y permitió nuevas e importantes inversiones.

La más notable, y con incidencia sobre la forma de interpretar el tango, se produjo en el aspecto tecnológico. Hasta 1925 las grabaciones se obtenían mediante un proceso mecánico (llamado vulgarmente "acústico"), sin micrófono eléctrico; en este año, en los Estados Unidos comienza la producción industrial de registros con micrófono, cuya asombrosa fidelidad tornó obsoletos los discos grabados con el sistema anterior. En la Argentina, si bien hubo algunos experimentos paralelos a cargo del técnico Alfredo Murúa que no prosperaron a escala industrial, el 1º de marzo de 1926 el sello Victor grabó las dos primeras matrices con micrófono para su publicación. Se trató del disco nº 79 632, que ofrecía *La Musa Mistonga*, tango de Antonio Polito y Celedonio Flores; y *Beba*, del mismo Flores, pero con música de Edgardo Donato, por la cantante Rosita Quiroga. Si bien hacia 1926 las grabaciones mecánicas habían logrado un gran perfeccionamiento, la diferencia del nuevo sonido era sorprendente y obligó al resto de la industria a actualizarse rápidamente para poder competir. La compañía Odeon lo hizo el 8 de noviembre con el pasodoble *Puñadito de sal* en la voz de Gardel, aunque deficiencias en el sonido hicieron que esta matriz no se publicara y, por breve tiempo, Odeon continuase realizando discos con la vieja tecnología. La única empresa activa en aquel momento además de las mencionadas era Electra, que hizo el cambio en el transcurso de 1927.

La fidelidad ganada con el micrófono eléctrico obligó a un

cambio importante en los artistas. Es cierto que este aparato ya estaba siendo aplicado por la radiofonía desde comienzos de la década; pero ahora, trasladado al disco, permitía registrar a perpetuidad detalles que hasta entonces permanecían ocultos. ¿Por qué no aprovecharlo?

Los conjuntos de segunda línea

En los años veinte, sobre todo desde el comienzo del segundo lustro, la demanda de trabajo en el tango brindó a los músicos muchas oportunidades de convertirse en directores de sus propias orquestas. A los nombres ya establecidos (Canaro, Firpo, Fresedo, De Caro Lomuto) comenzaron a sumarse los de quienes eran miembros destacados de conjuntos de prestigio, y que decidieron abrirse por su cuenta, y también los de otros directores, que resultaron más novedosos porque no acusaban demasiada experiencia pública.

Las posibilidades incluían el ingreso de tales orquestas al mercado discográfico, en la mayoría de los casos con producción sostenida y tiradas más o menos importantes. El sello Victor, por ejemplo, hizo una verdadera apuesta a las orquestas de segunda línea.

Si bien no eran advenedizas ni incurrían en una intrusión dramática en el estado global del tango de aquel momento, en cierta forma estas orquestas saturaban un sistema que ya, de por sí, no era demasiado grande. Los conjuntos “nuevos” de la segunda mitad de los años veinte tenían escasa diferenciación de estilos entre sí, con lo que aparecían sonoridades redundantes entre uno y otro, aplanando el panorama estético. Aunque correctas en lo formal, las orquestas menores carecían de brillo.

Una de ellas fue la del *showman* José Böhr, actor, cantante y compositor (muy recordado por *Cascabelito* y *Pero hay una melena*). La compañía Victor le propuso en 1926 la dirección de una orquesta típica, que si bien musicalmente no planteó novedades hoy resulta interesante por su sola presencia, ya que Böhr era una polifacética estrella del espectáculo en escenarios de la Argentina y de buena parte del mundo, y un pionero del cine sonoro latinoamericano.

Otra fue la orquesta del violinista Agesilao Ferrazzano. Ya había sido instrumentista de varios conjuntos importantes (Firpo, Geroni Flores, Arolas, Cobián, Canaro) cuando fue convocado para presentar grabaciones con uno propio. Así, realizó todos los registros en el transcurso de 1927, en forma exclusivamente instrumental. También grabó en formaciones de violín y piano, y de violín y dos guitarras. Luego continuó su carrera en países de Europa y Asia.

Julio Fava Pollero, vinculado a Ferrazzano por haber codirigido con él una típica de cierto renombre hacia 1926, dejó sólo diez discos para Victor (veinte temas), en 1928 y 1929. Fue un muy buen compositor e instrumentador, que hizo raras y simpáticas versiones de *Felicia*, *El Tiburón*, *Bandoneón*, *El Trovero* y *Qué vachaché*.

Luis Petrucelli, reputado como uno de los mejores bandoneonistas de su tiempo, venía de trabajar, entre otros, con Cobián y con De Caro; fue el director inicial de la Típica Victor, y entre julio de 1928 y enero de 1931 dejó con su orquesta propia (cuyo primer violín era Elvino Vardaro) un total de cincuenta y cuatro títulos publicados con los cantores Roberto Díaz y Pedro y Juan Lauga. Más tarde Petrucelli integró la orquesta de Fresedo.

Cayetano Puglisi fue otro ejemplo de músico lanzado como director dentro de este período. Como violinista se lo recuerda principalmente por haber estado en las filas de diferentes orquestas, como la de D'Arienzo; pero antes de ellos había llegado a dirigir varias propias. Con una de ellas grabó discos entre 1929 y 1930, junto al estribillista Roberto Díaz. Algunos de sus arreglos dan prueba de su talento, que sin embargo no pudo exhibir con la continuidad que hubiera merecido.

Quien tuvo mayor productividad fue el bandoneonista Juan Guido ("El Lecherito"), aunque su perseverancia no impidió que hoy su orquesta esté incluida entre las llamadas "orquestas olvidadas". A los seis años tocaba intuitivamente el acordeón; en 1912 comenzó a estudiar bandoneón bajo las instrucciones de Arturo Severino, y a los pocos meses ya debutaba completando el terceto de bandoneones de una orquesta, lo que dio inicio a una peregrinación por diferentes conjuntos, propios y ajenos (por ejemplo, estuvo varios años en la orquesta de Firpo). Entre 1927 y

1931 grabó con su propia orquesta: por estilo y repertorio, hoy es ejemplo ideal del sonido genérico de transición entre las décadas del veinte y el treinta. La orquesta de Guido solía presentarse como especializada en valses criollos. Los cantantes fueron Juan Lauga y Joaquina Carreras. Su especial concepción acerca de lo que debía ser el "auténtico" tango (una discusión que, como puede verse, ya era antigua por aquellos años) lo llevó, hacia mediados de los años treinta, a refugiarse en la estética propia de la Guardia Vieja y a integrar los conjuntos evocativos de Ángel Greco y, más tarde, el de Lopecito.

El tango de hoy –afirma Juan B. Guido– es menos tango que el de antes, pues tiene más canción

Sostengo que el tango antiguo es mejor que el de hoy como tango, porque al de hoy lo considero canción, salvo algunas excepciones. Ahora, hablando respecto de las orquestas, quiero ser muy sincero, Bates. Las orquestas de hoy han ganado mucho como disciplina y como ejecutantes en general. De mis colegas soy un admirador, porque en el bandoneón han llegado a una altura que nunca imaginé. Ahora sí, es una lástima que no lo aprovechen a ese instrumento, pues con las cualidades que tienen y lo estudiosos que son, podrían tratar de elevar al bandoneón de categoría, cosa que conseguirían ejecutando también obras de más alto vuelo musical.

Ante la pregunta de Bates respecto de si él creía que las orquestas deben mantenerse con los instrumentos habituales que hoy la forman, Guido respondió:

Muy al contrario. Cualquier orquesta debe ser apropiada para un tango. La cuestión es saber instrumentarlo. Aquí se han hecho ya estas pruebas, pero han instrumentado al tango, grandes maestros, indiscutiblemente, bajo su faz de conocimientos

> musicales, pero ninguno de esos maestros siente al tango; por lo tanto, al instrumentarlo lo desvirtúan y lo hacen ópera. Cualquier orquesta sinfónica, por grande y complicada que sea, debiera poder tocar el tango, pero cuando haya quien lo instrumente sin cambiarle su sabor ni su ritmo, y aquí yo no conozco que nadie lo haya hecho todavía.
> Lo único que quiero agregar, es decir que tengo la más absoluta fe en el resurgimiento del tango.
>
> Reportaje realizado por Héctor Bates[49]

Hubo otros directores que, a pesar de ostentar largos recorridos en el tango, quedaron identificados como característicos de finales de los años veinte y comienzos de los treinta, con diferentes grados de originalidad en cada caso. Entre ellos cabe mencionar a Carlos Marcucci (bandoneonista), Enrique di Lorenzo (pianista), Anselmo Aieta (bandoneonista, aunque más recordado como compositor), Minotto di Cicco (bandoneonista), Antonio Bonavena (bandoneonista) y Federico Scorticatti (bandoneonista).

Buenos Aires sentimental

Tras el éxito de *Mi noche triste,* comenzó un gran requerimiento de tangos para ser cantados. Celedonio Esteban Flores, el primer autor relevante después de Contursi, marcaría un hito en los primeros años de la década de 1920 con *Mano a mano,* con música de Gardel y Razzano:

> Rechiflado en mi tristeza, te evoco y veo que has sido
> en mi pobre vida paria sólo una buena mujer.
> Tu presencia de bacana puso calor en mi nido,

fuiste buena, consecuente, y yo sé que me has querido
como no quisiste a nadie, como no podrás querer.

Sus retratos son insufriblemente crudos; así, al hablar de una "vieja conocida" en *Margot,* no duda ni un instante en decir:

¡Me revienta tu presencia,
pagaría por no verte!

Porque Flores no se limita al sollozo. Cavila, lucha y hasta aconseja. Describe la barriada y las vicisitudes del compadrito, devenido en habitante de conventillo o en parroquiano de café, con su mismo lenguaje; pero además de la descripción se nota un sincero ejercicio de todo lo arrabalero. Por eso sus creaciones son en todo momento frescas, espontáneas. Más adelante, *El bulín de la calle Ayacucho* continúa proponiendo imágenes creíbles; lo mismo *Viejo smoking,* donde se siente de verdad la decadencia del personaje central (un proxeneta).

Hacia esta época comienza la identificación entre algunos intérpretes y ciertos autores. En el caso de Flores, fue una cantante: Rosita Quiroga. Ella como intérprete y Flores como autor llegaron a un entendimiento absoluto. Veinticinco veces Quiroga llevó al disco sus creaciones, y cuando llegó a Buenos Aires el sistema de grabación eléctrico –y por primera vez un artista pudo dejar de lado el megáfono como herramienta de amplificación para empezar a registrar con micrófono– fue Quiroga quien lo inauguró, con dos tangos de Flores: *La musa mistonga* y *Beba* (con música de Polito y Donato, respectivamente).

La primera mitad de la década del veinte también favoreció la aparición de poetas que aprovecharon el sainete. Un camino para ello fue incluir uno o varios tangos en una obra teatral (hasta la aparición de la radio, el teatro fue uno de los medios más eficaces para la difusión de nuevas partituras). La alternativa fue desarrollar verdaderas escenas del sainete o del grotesco en un poema. El prolífico Alberto Vaccarezza es, evidentemente, uno de los más representativos de esta escuela "sainetera" en el tango, consecuencia de su abundante producción de piezas dramáticas

(cerca de doscientas) y de la gran herencia de Florencio Sánchez. Era imposible disimular ese legado.

Vaccarezza, cuya enorme ductilidad le permitió abarcar, además del teatro, la creación de argumentos cinematográficos, guiones para la radio y otros escritos, negó al tango el realismo descarnado de otros poetas; para él, la miseria era una "pobreza digna" (incluso pintoresca) o no existía. Como en sus sainetes, prevaleció lo más atractivo y no lo documental; pero no puede culpárselo: después de todo, nunca pretendió incursionar en una suerte de neorrealismo tanguero. Con *La copa del olvido*, *El Carrerito (Chiche, Moro, Zaino)*, *Talán talán* y varios más, y no siempre recurriendo al lunfardo, quedó como el acuarelista de un paisaje difícilmente separable del tango.

Más afines a Vaccarezza que a Flores, otros poetas de esa generación que con mayor o menor influencia del sainete retrataron el porteñismo fueron José González Castillo, Juan Andrés Caruso y Manuel Romero. González Castillo fue otra personalidad multifacética: con desigual eficacia cultivó el teatro, el cine y la poética. Para el tango creó *Organito de la tarde*, *Griseta*, *Silbando*, *El Aguacero* y otros versos, que conseguían su propósito gracias a una seductora pluralidad de temas: el suburbio, el cabaret, el duelo, el campo, el bandoneón, Montmartre. Por su parte, el periodista Caruso, que había comenzado algo antes en la cancionística, escribió con profusión admirable las letras de *Alma de bohemio*, *Cascabelito*, *Ladrillo*, *La última copa*, *Nobleza de arrabal*, *Destellos*, *A contramano y Calandria, entre otras*. Gardel le grabó treinta y ocho temas y Corsini, treinta y uno. Fue musicalizado por Canaro, Filiberto, Bardi, Teisseire y otros. Dejó, asimismo, varias obras teatrales; y si no produjo una cantidad mayor fue a causa de su temprana muerte. Finalmente, a Romero (que también provenía del periodismo y del teatro) se debe la importación del espectáculo de revista y más de cien piezas para las que escribió sus propios tangos, entre ellos, *El patotero sentimental*, *Buenos Aires*, *Nubes de humo*, *Tiempos viejos (Te acordás, hermano)*, *La muchacha del circo* y el muy conocido *Tomo y obligo*.

Otra aparición al comienzo de la década fue la de Francisco García Jiménez. Desde su primer tango *Zorro gris* (con música de Rafael Tuegols) produjo *Tus besos fueron míos*, *Bajo Belgrano*,

Mentiras, *Farolito de papel*, *Alma en pena* y el vals *Palomita blanca*, entre otros. Quedó indisolublemente relacionado con las mascaradas tras el estreno de *Siga el corso* y de, precisamente, *Carnaval*. Además, respondiendo a un impulso polígrafo, luego escribiría libros sobre la historia del tango; aunque cabe aclarar que García Jiménez es al tango lo que Giorgio Vasari al Renacimiento: un historiador que vivió la época que cuenta, pero a quien sería cuando menos arriesgado creerle absolutamente todo.

Desde su aparición en Montevideo en 1922, la Troupe Estudiantil Ateniense dejó muchas obras donde el típico lamento del tango está ausente, para dar lugar, en cambio, a una alegre y desenfadada variante. Es verdad que de vez en cuando, entre los "atenienses", aparecieron creaciones de corte más bien triste, pero no hubo en ellas más que un cambio de ánimo provisorio y fugaz. La constante fue el estilo de *Niño bien*, *Mama yo quiero un novio*, *TBC*, *Te fuiste ja ja*, *Garufa* o *Pato*. No se limitaron a componer para el repertorio tanguero, sino que también hicieron teatro, murga, revista y parodias. A este conjunto pertenecieron el poeta Víctor Soliño; los hermanos Ramón y Juan Antonio Collazo, pianistas ambos; Roberto Fontaina, también poeta, y otros pianistas como Adolfo Mondino y Matos Rodríguez.

Habría que agregar al listado los nombres de Samuel Linning (o Linnig), con su *Milonguita*, poema con resonancias del primer Contursi; José Luis Panizza, quien abrió el lunfardo al repertorio femenino con *Julián*; Alfredo Navarrine, por su *Galleguita,* que, de tan trágica, puede resultar cómica; el mendocino Gabino Coria Peñaloza, con el estilo nativista de *Caminito* y *El Pañuelito* (y luego *Margaritas*) y Enrique Pedro Maroni, colaborador junto a Contursi de *La Cumparsita* y *La mina del Ford*. Podría decirse que son ellos quienes mejor representan la letra del tango en el primer lustro de esa década plena de transformaciones.

La tristeza: cuestión de tango

Basta con repasar las letras de tango desde sus primeros tiempos para comprobar que es errónea la suposición, tan generalizada, de

que sólo representan el descontento del porteño promedio. No obstante, de dicho recorrido surge una mayor propensión hacia la melancolía o el resentimiento. Las raíces de semejante preferencia deben buscarse en la idiosincrasia del argentino en general, acentuada por el hecho de que Buenos Aires, principal usina de poemas tangueros, siempre fue particularmente taciturna.

Sobre esta módica mirada psicológica, reflexiona Ernesto Sabato:

> Este hombre tiene pavor al ridículo y sus compadradas nacen en buena medida de su inseguridad y de su angustia de que la opinión de los otros pueda ser desfavorable o dudosa. Sus reacciones tienen mucho de la histérica violencia de ciertos tímidos. Y cuando infiere sus insultos o sus cachetadas a la mujer, seguramente experimenta un oscuro sentimiento de culpa. El resentimiento contra los otros es el aspecto externo del rencor contra su propio yo. Tiene, en suma, ese descontento, ese malhumor, esa vaga acritud, esa indefinida y latente bronca contra todo y contra todos que es casi la quintaesencia del argentino medio. Todo eso hace del tango una danza introvertida y hasta introspectiva: un pensamiento triste que se baila. A la inversa de lo que sucede en las otras danzas populares, que son extrovertidas y eufóricas, expresión de algazara o alegremente eróticas. Sólo un gringo puede hacer la payasada de aprovechar un tango para conversar o para divertirse. […] Un napolitano que baila la tarantela lo hace para divertirse; el porteño que se baila un tango lo hace para meditar en su suerte (que generalmente es *grela*) o para redondear malos pensamientos sobre la estructura general de la existencia humana. El alemán que ahíto de cerveza da vueltas con música del Tirol, se ríe y cándidamente se divierte; el porteño no se ríe ni se divierte y, cuando sonríe de costado, ese gesto grotesco se distingue de la risa del alemán como un jorobado pesimista de un profesor de gimnasia.[50]

Si fue o no *Mi noche triste* el poema que inauguró la tristeza como cuestión del tango (hacia fines de 1916, principios de 1917), es asunto discutible y mal estudiado, a pesar de las páginas y páginas que se han escrito dando por cierto ese dato. Hay ejemplos ligeramente anteriores, como *Maldito tango* –también conocido como *Ave de noche*–, y otros más antiguos aún, en los cuales la tristeza se asoma por lo menos como una posibilidad. Mérito de *Mi noche triste* fue popularizar e instalar para siempre este dolor, e incluso darle una forma casi canónica. Y desplazar lo que hasta entonces había sido una característica más o menos excluyente: la soberbia.

La alusión a la felicidad en los tangos ya era escasa antes de Contursi. En realidad, en esas letras de corte autobiográfico y camorrero, dominaban sentimientos como la soberbia, es decir, los mismos alardes de guapeza que estuvieron presentes ya en los orígenes mismos del tango cantado. Las letras prometían amenazas a las que nada les impedía concretarse en una paliza, un barbijo (es decir, un tajo en el rostro) o la muerte sin más trámite. También anunciaban destrezas en una o dos armas, invitando a la medición en duelos de atrio o de lupanar, o proponían constatar virtudes realmente dudosas. El protagonista se creía magnífico y lo avisaba. Todo ello, narrado en primera persona, lo que movía al desprecio (cuando no al enojo) antes que a la alegría. Son letras que pueden resultar risueñas recién hoy, cuando se han perdido sus propósitos originales.

Mi noche triste surgió en la misma época en que el malevo en estado puro comenzaba a extinguirse. Los valores eran otros, y se prefería alardear más por una pena íntima que por un firulete en un bailongo del Bajo o una muesca nueva en el mango de un facón. No obstante este progreso, la soberbia continuó viva, con el desenfado corregido y atenuado por influencia de las nuevas generaciones.

El compadrito vanidoso aparecería de modo aislado y ya nadie lo tomaría en serio: un sujeto pidiendo respeto y enumerando sus caprichos se había vuelto intolerable. Se darían formas de soberbia más sutiles, y así los personajes debieron presumir por motivos morales, a riesgo de que la soberbia se invirtiese y fuera el propio oyente quien se sintiese superior y lo demostrase. De hecho, a partir de 1920, decir “soy (o hago, o tengo) lo mejor” se admitía sin

reproche de anacronismo sólo en tangos como *Primero yo*, algunos pasajes de *Barajando*, tal vez *Contramarca* y otros en los que la ponderación de las virtudes propias tenía un fin aleccionador. Se descalifica al otro contraponiendo sus propias habilidades con actitud pedagógica. En la Guardia Vieja también quería enseñarse algo, pero con menos método: cuando mucho, se proponía la imitación.

Al transformarse en una música recóndita, el tango le dijo adiós a la exageración de las virtudes propias. Fue más común que los arrogantes fueran señalados con un irónico dedo acusador, al estilo de *Mascarón de proa* o de *Qué careta*. Salvo excepciones como las mencionadas, la soberbia quedó para ser castigada. Había llegado el momento de ser humilde.

En lo atinente a la lujuria, desde 1917 los poetas la prefirieron puertas adentro, con más sugerencias que propuestas explícitas. *El Tiburón* (con letra de Enrique Dizeo) informa:

Y a las cuatro de la matina
con la mina, con la mina,
y a las cuatro de la matina
con la mina me voy pa'l bulín.

Era 1927 y habría que esperar veintitrés años, y el fin de una cruzada moralista, para que este tango reapareciera en un disco de la orquesta de Domingo Federico.

La más popular de estas insinuaciones se halla en *A media luz*, pieza de factura montevideana. Carece tanto del guiño pícaro de *El Tiburón* como de la guarangüería de *Señor comisario*. Es sutil, lleno de gambitos retóricos y detalles para distraer la atención (el mobiliario, la merienda, el gato de porcelana) del argumento: la visita a una meretriz de alto nivel. *A media luz* es genial por lo que produce en el auditorio. La mente se pierde imaginando el piano, la estera, el velador, el té danzante del domingo y la desolación del lunes; la mujer pasa a ser una cosa secundaria, un adorno más, pero sobre ella y sus actividades gravita la verdadera descripción de este tango.

Pero la prostitución es otro tema, y en el tango esta práctica no

siempre tiene que ver con la lubricidad prohibida por el sexto mandamiento.

Los poetas que siguieron

Muchos tangos para ser cantados compuestos antes de 1925 quedaron incorporados al canon y sus intérpretes continuaron recurriendo a ellos en las décadas siguientes. Sin embargo, los poetas más jóvenes, surgidos durante la segunda mitad de los años veinte, conseguirían resistir los embates de las transformaciones al adaptarse a ellas y sostener su producción en forma continua hasta fechas muy avanzadas (años cuarenta, cincuenta y más).

Enrique Cadícamo apareció en 1925 gracias a la grabación que hizo Gardel de su tango *Pompas de jabón*. Poeta de canciones de todos los ritmos (pero con irrebatible fuente porteña), acreditó desde entonces alrededor de mil trescientas composiciones. Sus tangos oscilaron entre diversos temas y lenguajes, por lo que sería vano encasillarlo; cualquier obra suya lo representa. Salió airoso en todas las épocas, tal como lo exhiben *Anclao en París*, *La novia ausente*, *Muñeca brava*, *Che papusa oí*, *Al mundo le falta un tornillo*, *Madame Ivonne*; y luego *Nunca tuvo novio*, *Pa' mí es igual*, *A pan y agua*, *La casita de mis viejos*, *Nostalgias*, *Los mareados*, *Nieblas del Riachuelo*, *Rondando tu esquina*, *Ave de paso*, *Garúa*, *Por la vuelta*, *Tres amigos*. Cadícamo fue un hombre de la bohemia porteña y parisina, retratada en sus tangos y también en sus libros, donde hay mucho de autobiografía.

En ese mismo año Enrique Santos Discépolo dio a conocer *Qué vachaché* en Montevideo, aunque el éxito llegó recién en Buenos Aires de la mano de la cancionista y actriz Tita Merello. Discépolo fue capaz de repartirse entre las tareas de compositor, letrista, director de orquesta, actor, guionista, director teatral y cinematográfico, y estrella de radio. Al igual que su hermano, el dramaturgo Armando Discépolo, manejó como pocos el grotesco; también fue suya una despiadada introspección y una perspicacia fuera de lo común para el análisis del sufrimiento. Con *Esta noche me emborracho*, en 1928, y gracias también a los (muchos) cantantes

que repitieron sus versos, su nombre quedó definitivamente ligado a la canción popular. Justificó su multiplicidad de enfoque en un catálogo donde conviven *Yira… yira*, *Chorra*, *Sueño de juventud*, *Victoria*, *Secreto*, *Malevaje*, *Justo el 31*, *Cambalache*; y más adelante *Uno*, *Canción desesperada*, *Cafetín de Buenos Aires*, *Sin palabras*, entre muchas otras canciones. Y llegó a ser considerado "el filósofo del tango".

Si bien la figura de Homero Manzi está vinculada sin discusión a los años cuarenta, es justo recordar que uno de sus poemas más bellos apareció en 1926. Se trata del tango *Viejo ciego*, que había trovado cuando tenía catorce años para la revista *El Alma que Canta* con el título *El ciego del violín*. Manzi dotaría el tango de una poesía de impar virtuosismo literario, que se refleja en metáforas elevadas e imágenes de un raro y agraciado ambiente onírico. Sus letras de la década del veinte (como la mencionada *Viejo ciego* o *Triste paica*) y del treinta (*Monte criollo*, *Manoblanca*, *El Pescante*, *Milonga sentimental*, *Milonga del 900*) preludian la etapa de expresión máxima de sus últimos diez años.

Otros autores de esta segunda mitad de la década del veinte fueron Benjamín Tagle Lara, con *Zaraza*, *Puente Alsina* y *Fierro chifle*; Enrique Dizeo, cuyos comienzos –al igual que Tagle Lara– datan de 1920, logra un interesante crecimiento a partir de 1926 con *Copen la banca*; Armando Tagini, con *Gloria*, *Misa de once*, *Mano cruel* y *La Gayola*; Luis Bayón Herrera, luego director de cine, que trajo *Un tropezón* y *Haragán* (en colaboración con Manuel Romero); César Vedani, que en 1927 consigue un título primordial: *Adiós muchachos*; el violinista José Pedro de Grandis, también poeta, autor de las letras de *Cotorrita de la suerte* y *Amurado*; Lito Bayardo, por *Duelo criollo*; Héctor Pedro Blomberg, cuyos valses, canciones y tangos más conocidos giran en torno a episodios de la época de Juan Manuel de Rosas (*La pulpera de Santa Lucía*, *La mazorquera de Monserrat*, *La china de la Mazorca*, *La canción de Amalia*), también autor de *La que murió en París*, *La viajera perdida*, *Violines gitanos* y otros; Dante A. Linyera (n. Francisco Rímoli), con *Boedo*, y el oriental Fernán Silva Valdés, que dejó por esos años las letras de *Agua florida* y *Clavel del aire*.

Durante los treinta la actividad de los letristas fue despareja. Celedonio Flores, García Jiménez y Blomberg presentaron algunos

de sus mejores tangos, para luego casi desaparecer opacados por la aparición de la nueva poesía de los años cuarenta, en especial de la mano de Expósito, Castillo y Manzi. De este último podría decirse incluso que, sin deslucir sus acabadas creaciones de los años treinta, estaba aún en una etapa de búsqueda, cuyo esplendor llegaría en el siguiente decenio. Cadícamo y Discépolo, en cambio, consiguieron un apogeo que se mantendría en lo sucesivo. Salvo excepciones destacables, los demás poetas languidecieron sin hacer nuevos aportes.

En realidad, las revelaciones más significativas de los años treinta fueron Luis César Amadori, Luis Rubistein, Francisco Gorrindo, Mario Battistella y, especialmente, Alfredo Le Pera.

Amadori, un hombre vinculado al espectáculo de revista y luego al cinematógrafo, hace *Rencor*, *Cobardía*, *Madreselvas*, *Ventanita florida*, *Vendrás alguna vez*, *Portero suba y diga* (uno de los éxitos de Agustín Magaldi), *Confesión* junto a Discépolo, y varios más. Su temática gira en torno a las vicisitudes del amor: el odio, la añoranza, la infidelidad, la expectativa. Rubistein comienza poco antes de 1930 y ya desde *Tarde gris* e *Inspiración* refleja un estilo sentimental profundo, que se potenciará en *Nada más*, *Olvido*, *Charlemos*. Gorrindo, en contraposición a Amadori, destila una especie de odio mal contenido que acaba por estallar en ese panegírico del resentimiento que es el tango *Las Cuarenta*. *Mala suerte* y *Paciencia* son otras muestras del desengañado Gorrindo, poeta que, sobre el filo del siglo XXI, sería reivindicado al verse en él a un autor sin falsos mensajes de esperanza. De tempranos intentos en la década anterior, Battistella es notable por las creaciones de los años treinta: *Me da pena confesarlo*, *Melodía de arrabal*, *Cuartito azul*, *Remembranzas*, *Al pie de la Santa Cruz*. Por último, desde los discos y las películas de Carlos Gardel, Le Pera irradia un talento romántico de expresión refinada, capaz de lograr una frase tan efectiva como:

El día que me quieras
endulzará sus cuerdas el pájaro cantor.

Le Pera obtuvo un lugar preponderante en el cancionero gracias

a *Volver*, *Golondrinas*, *Mi Buenos Aires querido*, *Soledad*, *Cuesta abajo*, la citada *El día que me quieras* y muchas creaciones más, la mayoría con el sempiterno vínculo gardeliano.

Concursos y concursantes

Un importante estímulo para los autores fueron los concursos organizados por diferentes empresas y entidades públicas. Como estos certámenes por lo general estaban asociados con exhibiciones teatrales, medios de comunicación o empresas discográficas, los tangos premiados obtenían una difusión valiosa.

Uno de los primeros concursos conocidos fue el del diario *Última Hora* en 1908, pero de este lo más sobresaliente fue, curiosamente, un tango que quedó excluido: *La Catrera* (De Bassi), cuya partitura, en sus nuevas ediciones, traía la frase "Tango *no* premiado en el concurso de *Última Hora*". Entre los más importantes, destacamos los patrocinados por la Sociedad Sportiva Argentina (1913), Damas de Caridad y Asistencia Pública (1919), teatro Florida (1921), cigarrillos Tango (1923), Corso Oficial de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1926, donde resultó ganador *Caminito*, de Filiberto y Coria Peñaloza), Círculo de la Prensa (1926), cine Bolívar (1927), Asistencia Pública (1929), Comisión de Fiestas del Diario *La Nación* (1930), "La Fiesta del Tango" en el teatro Colón, donde fue premiado *Ventarrón*, de Maffia y Staffolani (1932), cine-teatro Broadway (Carnaval de 1932), diario *Crítica* en el Club Atlético River Plate (1933), "La Canción de los Barrios" en el teatro Sarmiento (1934) y Sociedad Argentina de Autores y Compositores (1937), entre otros.[51]

Los más relevantes eran, sin duda, los concursos financiados periódicamente por el empresario Max Glücksmann, ya que garantizaban que los premios y accésits serían grabados por los artistas del catálogo de disco Nacional (Odeon), además de ofrecer una importante promoción en el Grand Splendid Theatre, sala que pertenecía al grupo de empresas de Glücksmann. Más adelante se desarrollaron en el Palace Theatre y en el Cine Electric. El primero de los concursos de Glücksmann se realizó en 1925 (ganador:

Sentimiento gaucho, de Canaro), y mantuvo una regularidad anual hasta 1930 inclusive, cuando cesaron. En 1927 y en 1929 hubo convocatorias paralelas en Montevideo.

Sin embargo, la tendencia de los concursos de Glücksmann no fue premiar a autores nuevos, sino a aquellos que ya estaban sólidamente establecidos en el ambiente musical. Es decir, apuntaban al éxito seguro; de hecho, en el reparto de galardones, el número de principiantes era bajo. Otro detalle interesante al observar las listas de premiados es el equilibrio que existía entre "antiguos" y "modernos", esto es, aparecen autores que se habían formado en tiempos de la Guardia Vieja junto a artistas de la nueva generación.

Los cantores nacionales

La expansión de un catálogo poético ideal para cantantes hizo que, a comienzos de los años veinte, muchos intérpretes que provenían de lo "criollo" se volcasen definitivamente al tango. La memoria hoy los reduce a un puñado de artistas, pero la actividad fue enorme; al igual que con las orquestas, no debemos caer en la falsa creencia de que sólo participaban del trabajo colectivo aquellos que quedaron documentados fonográficamente.

Las figuras del canto tanguero que cobraron relevancia durante los años veinte y treinta, capaces de verificar réplicas tanto en su tiempo como en las siguientes generaciones, fueron Carlos Gardel, que por sus características merecerá una sección aparte, Ignacio Corsini y Agustín Magaldi.

La carrera de Corsini fue, en muchos aspectos, paralela a la de Gardel: fechas de inicio coincidentes, mismas influencias, similitud de repertorio, alternancia entre tango y folclore. La gran diferencia, más allá de las obvias, determinadas por sus timbres vocales, estuvo en la escala de los resultados.

Nacido en Italia, Corsini llegó a la Argentina a muy temprana edad, y vivió alternativamente en la Capital Federal y en campos del noroeste de la provincia de Buenos Aires: esta rotación entre ciudad y campaña sería fundamental para las características de su

arte. Influido por el payador José Betinoti, y habiendo ingresado al mundo del teatro en el circo de los Pacheco, para 1912 ya contaba con cierto cartel como actor y cantante, y logró así acceder por primera vez al disco (sello Victor) y, luego, al primitivo cine nacional. En esta década su repertorio estuvo constituido por canciones folclóricas; hacia 1920 comenzó a incluir tangos y obtuvo su primer gran éxito en 1922 con *Patotero sentimental*. Por entonces ya estaba grabando en Odeon, donde permanecería hasta 1946. En febrero de 1927 comenzó a ser secundado por los guitarristas José María Aguilar, Rosendo Pesoa y Enrique Maciel, para pasar algo después al grupo definitivo, Armando Pagés, Rosendo Pesoa y Enrique Maciel. Esta última formación fue probablemente el mejor acompañamiento que tuviera cantor alguno en torno a esos años. El principal recuerdo que de él se tiene (fomentado por el propio cantor, que así deseaba perpetuarse), gracias a los registros de lo que podría definirse como el "ciclo federal", es un abanico de canciones de temática histórica cuyos principales autores fueron el poeta Blomberg y el guitarrista Maciel, con obras como *La pulpera de Santa Lucía*, *La canción de Amalia*, *La mazorquera de Monserrat*, *Los jazmines de San Ignacio*, *La bordadora de San Telmo*, *Tirana unitaria*, *La china de la Mazorca* y *La guitarrera de San Nicolás*; la mayoría valses criollos, excepcionalmente un tango. Sin embargo, se trata de un reconocimiento rápido y extractado. En realidad, el catálogo de Corsini no se agota en estas composiciones, sino que se expande atrás y adelante en el tiempo en una complejidad sugestiva, a la vez que poco estudiada, con un repertorio cuyos "números fuertes" no siempre son tangueros: *La Quema*, *Que pare el baile*, *Patiecito colonial*, *El Zonda*, *Chiqué*, *Quién hubiera dicho*, *Milonguero viejo*, *La que murió en París*, *Griseta*, *La viajera perdida*, *Ventanita de arrabal*, *La Rodada*, *Morocha triste*; y más adelante *Cuartito azul*, *Charlemos*, *Pedacito de cielo*, *Esquinas porteñas*, *No te apures Carablanca*, por citar sólo algunos.

El otro cantante que se convertiría en una referencia de estilo surgió algunos años después. Magaldi tenía una fuerte vocación por el canto lírico, y si bien en su primera juventud hizo algunas modestas incursiones con esta orientación, la falta de recursos para un estudio académico apropiado le impidió desarrollarla. Hacia 1922 ya cantaba canciones populares en su provincia natal (Santa

Fe), con el claro objetivo de viajar y presentarse en Buenos Aires como “cantor nacional” de folclore y tango. En la capital fue descubierto por Rosita Quiroga, quien lo llevó a formar dúo con ella: así, Magaldi hizo sus primeras grabaciones, en 1924, para discos Victor. Pero el cantor pronto daría un giro primordial en su carrera.

Formó otro dúo, esta vez de carácter criollo, con Pedro Noda. El ensamble de voces era perfecto y la aceptación del público fue inmediata: en mayo de 1925 comenzaron a grabar en el mismo sello, alternando en el disco una cara donde Magaldi interpretaba solo con otra de Magaldi-Noda. En 1929 se pasaron a discos Brunswick, sin variar formas ni criterios en la selección temática, y allí permanecieron hasta el cierre de la empresa en 1932. Entonces volvieron a Victor. A finales de 1935 el dúo se disolvió y Magaldi continuó como solista, sumando triunfos hasta que falleció súbitamente en 1938.

A pesar del éxito impresionante que tuvo en su momento, el repertorio tanguero de Magaldi fue muy vulnerable al paso del tiempo. Muchos de los temas eran de un dramatismo exacerbado, que su estilo interpretativo reforzaba: *Se fue la pobre viejita*, *El Pibe Chacarita*, *El Penado 14*, *Huerfanita*, *Virgen de Lourdes*, *Acquaforte*, *Consejo de oro*, *Serafín*, *Dios te salve m’hijo* o *Nieve*. En su época, un amplio sector del auditorio acogió este repertorio con sincera pasión; el problema fue que esa época se esfumó rápidamente. Y aun cuando Magaldi interpretó canciones con temáticas menos trágicas, luego de su muerte la falta de reediciones integrales y la constante reposición únicamente de sus tangos y canciones más llorosas impidieron que el público posterior lo apreciara correctamente.

Simplemente, Gardel

Entre 1921 y 1922, Gardel difundió tangos como *Margot*, de Ricardo y Celedonio Flores; *El Pañuelito*, de Juan de Dios Filiberto y Gabino Coria Peñaloza; *Qué has hecho de mi cariño*, de Juan Maglio y José González Castillo; *La copa del olvido*, de Enrique Delfino y Alberto

Vaccarezza; *La Brisa*, de Juan y Francisco Canaro y Juan Caruso; *El patotero sentimental*, de Manuel Jovés y Manuel Romero… Es decir que se iniciaba el desfile de los grandes autores. A comienzos de 1923 grabó *Mano a mano*, con letra de C. Flores y música propia junto a Razzano, tango que se mantendría entre sus mayores éxitos hasta sus últimos días.

Al extender esta fase hasta 1926, se aprecia lo importante del aporte de Gardel para la música. Su evolución es compleja e imposible de resumir en pocas líneas, pero el seguimiento lineal de tangos, valses, canciones criollas y ritmos internacionales revela una clara vocación de superarse día a día. Son los años de *Mi refugio*, *Buenos Aires*, *Una pena*, *Nubes de humo*, *Padre Nuestro*, *Tierrita*, *Los ojazos de mi negra*, *Sobre el pucho*, *Príncipe*, *Nunca más*, *Cascabelito*, *Milonga fina*, *Talán talán*, *La cabeza del italiano*, *Si supieras* (que en realidad es *La Cumparsita* cantada con la letra de Contursi y Maroni), *El Olivo*, *La mina del Ford*, *Pero hay una melena*, *Griseta*, *Sentimiento gaucho*, *Organito de la tarde*, *Trago amargo*, *El bulín de la calle Ayacucho*, *Mocosita*, *A media luz*, *El Ciruja* y, trasladado al aspecto discográfico, alrededor de quinientas matrices más, contando títulos y las repeticiones que hacía de cada uno hasta lograr el punto justo. En algunos alternaba las guitarras con formaciones orquestales y –cosa que debe tenerse en cuenta para cualquier evaluación– a partir de 1926 volvería a realizar con mejor sonido muchas de estas creaciones.



José Razzano y Carlos Gardel. La popularidad del dueto fue inmensa, pero ya a comienzos de los años veinte era notoria la hegemonía de Gardel en sus interpretaciones como cantor solista.

Tanto desde el punto de vista técnico como desde el sentimental, los argumentos para justificar la trascendencia de Gardel han sido tantos que, por sí solos, constituirían una muy extraña historia del panegírico. Es válido, entonces, preguntarse por qué, a ocho décadas de su fallecimiento, su nombre continúa gravitando en un contexto artístico y social profundamente distinto del original. El mayor problema que enfrentan quienes han pretendido responder este interrogante es que, quizá, no han podido desprenderse del aura mítica que fue adquiriendo con el paso de los años. Pero lo

cierto es que Gardel cimentó su renombre a partir de una rígida disciplina de trabajo.

La primera de las múltiples razones objetivas que surgen para sostener su vigencia y relevancia es que, a partir de 1916-1917, Gardel siempre estuvo un paso adelante de los músicos de su época; y no por suerte ni por la acción publicitaria, sino como lógica consecuencia de sus propias inquietudes. Fue el artífice de la maduración del tango como género cantable. Para la época en que estrenó *Mi noche triste*, los pocos que tenían letra ya habían abandonado las chinchorrerías de compadrito al estilo de *El Taita* o de *El Pechador*; pero no se había avanzado demasiado. En el repertorio de tangos cantados, desde 1910 había una especie de "nicho vacío" (en rigor no era tal, aunque para el contexto macrohistórico es suficiente con decir que sí); en este ambiente, Gardel provocó un punto de inflexión con la difusión masiva de un tango que consiguió imponer elementos que inmediatamente después se convertirían en característicos. Y así haría con todo. En pleno florecimiento de los "dúos nacionales", él ya era solista. Cuando las empresas discográficas comenzaron a grabar con micrófono eléctrico, él hacía la matriz número uno para el sello Nacional Odeon. Entre las primeras filmaciones argentinas con sonido están esos cortometrajes donde Gardel aparece cantando y tocando la guitarra. El país recién se preparaba para rodar *¡Tango!* y él ya hacía dos años que filmaba musicales en Francia, para seguir poco después en los Estados Unidos. Mientras otros artistas locales no tenían ni remotamente una proyección internacional, o sólo la conseguían en un plano regional, Gardel ya estaba actuando para la NBC de Nueva York con transmisiones de costa a costa.

Estos ejemplos remiten a un conocimiento global de la condición de adelantado que ostentaba. Pero, además, es posible hallar un sinfín de otros elementos que demuestran su extraordinaria dedicación al arte y su progreso continuo: su capacidad para el fraseo de las melodías (como ya se comentó, antes de 1925 pocos cantores fraseaban: él y Mario Pardo, y algún otro de manera aislada); su filiación con temas aún hoy perdurables; la preocupación por superarse día a día repitiendo versiones que habían sido exitosas, pero que desde la incorporación de otras técnicas ya podían rehacer notablemente mejoradas; su permanente

atención a las novedades.

Recordemos que Gardel había comenzado a grabar en 1912 temas folclóricos acerca del entorno rural bonaerense. Escuchando estos discos, nadie podría imaginar hasta dónde llegaría aquel cantor veinteañero. Imposible entrever en ellos al futuro intérprete de *Una tarde* (1927), *Colorao colorao* (1930) o *Volvió una noche* (1935). Es verdad que en todos los artistas de trayectoria dilatada –y especialmente entre los que pivotaron en torno a 1921-1925– se observaron transformaciones fabulosas, pues la propia época fue llevándolos a evolucionar. Pero esto no hace más que apoyar lo dicho: mientras él iba adelante abriendo camino, los demás se dejaban llevar. Tal fenómeno ya había sido observado repetidas veces en vida del cantor. Como botón de muestra, sirve lo que decía un anónimo cronista del diario *La Razón*, en agosto de 1928:

> A Carlos Gardel se debe buena parte del triunfo del tango. Él estimuló a compositores y poetas populares, él sugirió más de una idea, él cantó primero entre nosotros, y después en Europa, los mejores tangos porteños. Por su estilo y su temperamento, lo ha consagrado nuestro público como el primero de sus cantores.

En el último bimestre de 1926 Gardel pasó de las grabaciones “acústicas” (mecánicas, sin intervención de micrófono) a las eléctricas. No fue esta la única transformación que se aprecia en torno a la mitad de la década. También fue madurando en general el repertorio de tangos y, de ese modo, comenzaron a hacerse oír autores de una nueva generación, dotados de concepciones musicales y poéticas diferentes, que en algunos casos fueron más elevadas de lo que venía haciéndose desde *Mi noche triste*, aunque todavía sin apartarse demasiado del canon establecido por este. No fue sino la evolución del tango en su aspecto literario, un proceso del que Gardel fue partícipe (y en realidad, artífice) con sus interpretaciones, y que se pone de manifiesto al repasar su discografía.

En el catálogo gardeliano, los nuevos autores convivirían,

sabiamente dosificados, con los del lustro anterior, por lo que no puede hablarse de una renovación abrupta. Por otra parte, los más importantes que Gardel incorporó a partir de 1925 serán nombres recurrentes hasta 1933 inclusive: Cadícamo, Discépolo, Tagini, Bayardo, Cátulo Castillo (que se da a conocer como poeta, aunque Gardel venía grabándolo como compositor musical), y desde 1930 Amadori y Manzi.

El cantor está claramente en su mejor momento. Los discos son fieles y constantes divulgadores de su arte; la radiofonía lo ha adoptado como a un hijo; hace varios viajes a España y Francia (y en ambos lugares continúa grabando), y en su afán perfeccionista reitera probados éxitos de antaño mejorándolos notablemente. La llegada del cine sonoro lo amplifica aún más y algunos temas ya son escritos en función de las películas, con lo cual da un giro a su repertorio, que se tornaría más fuerte a partir de 1934. Y todo este progreso se ve también en las variantes de su acompañamiento.

Puesto en títulos, el final de los años veinte y el comienzo de los treinta está representado, en sucesión cronológica, por obras como *Barrio reo*, *Ventanita de arrabal*, *Un tropezón*, *Amurado* y *Una tarde* (tango que sería uno de los puntos máximos de la expresión gardeliana), todos ellos de 1927; *Qué vachaché*, *De tardecita*, la nueva versión de *Mano a mano*, *Adiós muchachos*, *Mano cruel*, *Duelo criollo*, *Bandoneón arrabalero* y *Tengo miedo*, en 1928; luego *Malevaje*, *Cabecita negra*, *Muñeca brava*, *Victoria* y *Barajando*, en 1929; sigue con *Viejo smoking*, *Senda florida*, *Almagro*, *Dicen que dicen*, *Tarde gris* y *Yira… yira*, en 1930; después *Confesión*, *Anclao en París*, *Tomo y obligo*, *Madreselva* y *Sueño de juventud*, entre 1931 y 1932; para concluir con las últimas grabaciones en Buenos Aires, como *Sueño querido*, *Milonga sentimental*, *Melodía de arrabal*, *Silencio*, *Recuerdo malevo*, *Milonga del 900* y *Madame Ivonne*, en 1933.

Se aplaudió mucho al actor del tango

El prestigio de Carlos Gardel se alimenta, casi más todavía que por la calidad de su trabajo, por obra del contraste que consagra la labor de todos sus

imitadores. Frente a este artista creador de un género e irremplazable ejecutante del mismo, se produce siempre un fenómeno curioso. Sus intervenciones escénicas adquieren una espontaneidad tal, son fruto de una exteriorización emotiva tan fácil, llegan en forma tan directa al espectador, que concluye este por suponer, dados los contornos sencillos que configuran el esfuerzo, que en la obtención del resultado no son muchas las dificultades que es menester anular. Pero llegan los imitadores, aquellos que han seguido los pasos de Gardel, y es recién entonces cuando se concluye por valorar debidamente todo el mérito de la intervención de este artista, cuya prodigiosa intuición lo lleva a desentrañar en esas canciones típicas, casi siempre sencillas y muchas veces hasta rudimentarias, matices hondos que pasan por lo general inadvertidos para quienes, con el propósito sumiso de imitar, renuncian ya tácitamente a la facultad de sentir. Gardel es el actor del tango. Mientras los demás cantores sólo dicen las letrillas populares, Gardel las interpreta, brindándoles la justa expresión y el travieso y exacto colorido que aquellas reclaman.

Después que esa labor dignificadora ha sido realizada, el camino queda expedito. Es entonces que la mayoría de los tangos sólo alcanzan su debido éxito una vez que Gardel los ha cantado y por eso también muchas composiciones de larga vida parecen venir recién al mundo de la popularidad cuando el azar las coloca en manos de este artista tan sabio, generador de triunfos resonantes.

Hay un caso típico reciente: *Victoria*, composición pintoresca, repleta de observaciones intencionadas, con una música adecuada al asunto jocoso que se comenta y que no obstante no había podido alcanzar, por insuficiencia de interpretación, la resonancia que a todas luces tiene derecho. Anoche la cantó Gardel y anoche quedaron al descubierto todas las cualidades que, hasta ese instante, apenas habían podido ser

> advertidas.
> Y con esa canción, lo mismo que con *Cruz de palo* de Barbieri, con *Tengo miedo, Seguí mi consejo*, *Como todas* del Viejo Pancho, *Por el camino*, etc., y las catorce composiciones más que se vio obligado a ejecutar, consagró un éxito realmente resonante, al punto de que el entusiasmo advertido en la sala, con las expresiones populares y risueñas que provocara, constituyó por sí solo otro espectáculo.
> No es necesario agregar que las localidades se agotaron y que este gran actor del tango criollo contó con la colaboración experta de los guitarristas Barbieri y Aguilar, factores muy principales del halagüeño resultado obtenido.
>
> Anónimo[52]

El listado puede resultar muy subjetivo –de hecho lo es– y excluye muchas obras que también servirían como buenos ejemplos, pero permite seguir con bastante aproximación las derivaciones del repertorio de Gardel antes de su último viaje. En noviembre de 1933 embarca rumbo a Europa y, de allí, a los Estados Unidos, para seguir con filmaciones y otros compromisos contractuales. Estando en Nueva York retoma las grabaciones en julio de 1934, pero para otro sello: después de más de quince en Odeon había aceptado una oferta de su rival, la Victor.

El repertorio lo ocupan por completo los temas de las películas. Es el fruto de su feliz asociación con Alfredo Le Pera, periodista devenido en autor teatral, guionista de cine y fundamentalmente poeta. Gardel y Le Pera trabajaron juntos a partir de 1932, y entre ambos nacería un entendimiento absoluto. Tanto fue así que, desde 1934 hasta el final, Gardel regresó a su condición de compositor, además de cantante (algo que no venía haciendo sino de modo eventual), y musicalizó exclusivamente las obras de este poeta.

Las grabaciones en los Estados Unidos para Victor acabarían

siendo, ante un amplio sector del público, las más conocidas de toda su carrera. Son *Criollita decí que sí*, *Caminito soleado*, *Cuesta abajo*, *Mi Buenos Aires querido*, *Amores de estudiante*, *Golondrinas*, *Soledad*, *Rubias de Nueva York*, *Apure delantero buey*, *Amargura* (del que también hizo una versión en inglés: *Cheating muchachita*), *Sus ojos se cerraron*, *Volver*, *Por una cabeza*, *Lejana tierra mía*, *El día que me quieras*, *Volvió una noche* (no incluido en un film, pero originalmente destinado a ello), *Sol tropical*, *Los ojos de mi moza* y, por último, *Guitarra mía*, en marzo de 1935. En sus actuaciones en vivo, solía alternarlas con los éxitos de siempre: *Mano a mano*, *Tomo y obligo* y *El Carretero*, entre otros.

El ciclo discográfico de Gardel se cierra con un registro hablado, que serviría de publicidad tanto para el sello Victor como para la compañía Paramount, distribuidora de las películas. En esa placa puede escucharse la voz de Gardel anunciando su gira por América Latina y prometiendo, entre otras cosas, "grabaciones cada vez más perfectas". No pudo ser: tres meses más tarde, el 24 de junio de 1935, fallecía junto a varios de sus compañeros en la tragedia aérea de Medellín, Colombia.

Los otros grandes

Si durante los años veinte menguó hasta esfumarse la popularidad de algunos cantantes solistas que no habían sabido adaptarse a los mandatos de los nuevos tiempos (por ejemplo, Fernando Nunziata y Oscar Rorra), mientras que otros consiguieron sobrevivir durante toda la década, y más allá todavía, aunque manteniéndose en un discreto segundo plano (como Ítalo Goyeche o Juan Carlos Marambio Catán), hubo, en cambio, una buena cantidad que encontraría su gran oportunidad a partir de 1925, logrando continuar e incluso prosperar hacia mejores formas.

El más importante fue Charlo (n. Carlos José Pérez), de arte estrictamente disciplinado, con una corrección tal que lo llevaría a ser considerado por varios analistas como "el segundo grande" después de Gardel. Debutó por radio en 1924 y, al poco tiempo, se destacó como actor, cantante y compositor; llegó a grabar para

discos Electra y Victor. A partir de 1928 comenzó el momento más destacado de toda su carrera, con labores simultáneas para Disco Nacional Odeon como estribillista de dos orquestas (Canaro y Lomuto) y como solista (acompañado por Canaro o por guitarras). Fue un período fecundo, con más de quinientas grabaciones hasta 1931 inclusive, pero también reiterativo, pues en muchas ocasiones debió llevar al disco un mismo tema actuando en diferentes rubros: ya fuera como cantor de Canaro o de Lomuto, o como solista. Sin duda fue bajo esta última modalidad –solo– donde, sin depender de otras imposiciones que las propias de cada obra, pudo lucir mejor su estilo: finamente melodioso, galante y mesurado. A partir de 1935 tuvo algunas incursiones cinematográficas e importante actividad en otros países de América Latina y en España.

La discografía de Charlo fue una de las más extensas que se recuerden entre los cantantes, aunque entendemos que su mejor etapa fue durante los años treinta, cuando grabó obras como *Tengo fe*, *Esclavo*, *Y qué más*, *Novia*, *Nostalgias* o *El pájaro muerto*.

Luego encontramos a Alberto Gómez (n. Egidio Alberto Aducci) y su distintivo registro, que lo llevó a ser considerado uno de los mejores intérpretes en pleno apogeo de Gardel, Magaldi, Corsini y Charlo. En 1925 Gómez formó un dúo folclórico con Augusto Vincenti, quien luego sería conocido como Tito Vila; su paso por la radio los catapultó a la fama, y en 1929 comenzaron a grabar. Los discos se sucedieron hasta 1934, y alternaban caras del dúo con las de Gómez como solista; aunque hacia mediados de 1932 las placas con versiones del dúo comenzaron a espaciarse mientras que Gómez solo adquiriría gradualmente una mayor presencia. Se convirtió en una gran estrella de la radiofonía nacional y fue convocado por la productora Argentina Sono Film para cubrir uno de los papeles principales en la película *¡Tango!*, dirigida por Luis José Moglia Barth, en 1933, el primer film argentino argumental de largometraje con sonido incorporado que llegó a estrenarse. Desvinculado definitivamente de Vila, hizo giras por gran parte de América Latina en las que cosechó un impresionante éxito.

Alberto Vila (a quien no debe confundirse con el recién mencionado Tito Vila) fue otro de los cantantes con estilo propio que lograron ser ampliamente conocidos después de 1925; en su caso, con un estrellato meteórico y partiendo de una base por

completo diferente de las de Charlo y Gómez. Desde 1927 fue la voz cantante de la Troupe Estudiantil Ateniense; debutó haciendo imitaciones de Gardel, pero tras una actuación en Buenos Aires los directivos del sello Victor se fijaron en él como una figura de potencial éxito por sí mismo y le ofrecieron un contrato. Comenzó a grabar como solista en diciembre de ese año, y pronto se convirtió en un artista de grandes emprendimientos, llamado para importantes presentaciones teatrales, giras, labores para radio y grabaciones. No obstante, el gran espaldarazo vendría con la cinematografía, en su doble rol de actor y cantante.

Otra figura destacada por estos años fue Héctor Palacios, de interesante registro de tenor, con un vibrato natural de excelente rendimiento en las notas graves y un estilo de interpretación muy personal que pronto lo proyectó como un valioso “cantor nacional”, capaz de fluctuar con solvencia entre la música ciudadana y la rural, aunque decididamente inclinado hacia el tango. En marzo de 1936 la compañía Victor lo incorporó a su catálogo; pasó luego a Odeon para, finalmente, volver a Victor.

Como cantor de tangos y como artista en general, Hugo del Carril tuvo características excepcionales. Con un estilo probablemente basado en el de Alberto Vila –la voz colocada “en la garganta”, aunque es apreciable una mayor influencia gardeliana–, fue dueño de un timbre personalísimo e inconfundible. Abiertas para él las puertas del cine, fue idolatrado como actor y, más tarde, al desarrollar su vocación de director, demostró poseer un talento inigualable. En 1935 fue vocalista de Edgardo Donato y sus Muchachos, con quienes grabó discos; un año después ya estaba haciéndolo como solista, en la casa Victor; en 1937 dejó una placa para Odeon, y en 1938 retornó a la Victor. Fueron los años de sus primeros éxitos, como *Me besó y se fue*, *Yo soy aquel muchacho*, *Nostalgias*, *Luna de arrabal*, *Como aquella princesa*, *Nada más*, *Vendrás alguna vez*, *Vieja amiga* o *Nubes de humo*. En 1937 intervino como cantante en la película *Los muchachos de antes no usaban gomina,* dirigida por M. Romero, lo que dio inicio a su carrera de actor (filmó a razón de entre dos y tres films por año). El público continuó alimentando su estrellato, y el contacto con el cine lo incentivó a asumir, él mismo, el rol de director, llegando a realizar varias de las mejores películas de su tiempo.

Con voz de mujer

La transformación poética operada en el tango a partir de 1916-1917 conllevó, además, un recambio de intérpretes. En el caso de las cancionistas (presentes en el género desde fechas muy tempranas), probablemente como consecuencia de un repertorio fuertemente masculinizado, la transición fue más lenta. Habría que esperar hasta 1922-1923 para asistir al nacimiento del estrellato de las dos primeras grandes figuras femeninas del tango de la "nueva" guardia, Rosita Quiroga y Azucena Maizani.

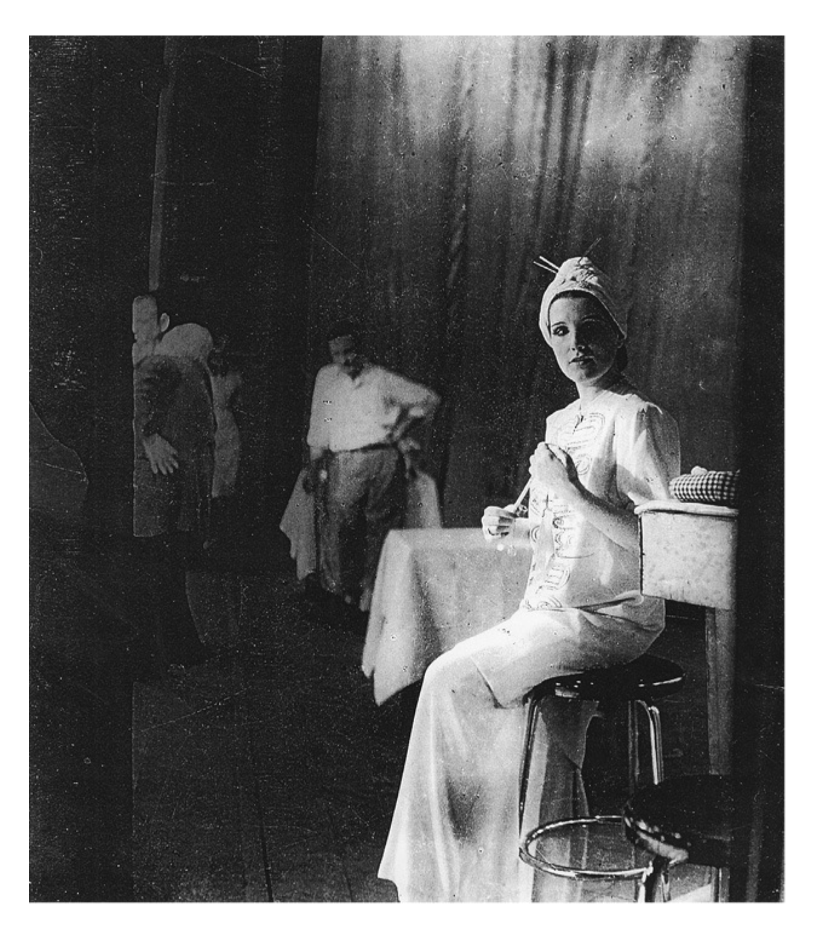
Quiroga fue la auténtica pionera entre las voces femeninas del tango posterior a *Mi noche triste*. Su estilo, su particular forma de decir las letras, se llevaba mejor con el lunfardo que con lo delicado; podría decirse que tenía que ver más con las orillas de la ciudad que con el centro. Mantuvo desde el principio una personalidad basada en el lenguaje y las formas de articulación del habitante del arrabal porteño, y se identificó especialmente con la obra del poeta Celedonio Flores. En junio de 1922 (no en 1923 ni mucho menos en 1924, como suele afirmarse) quedó en el elenco estable del sello Victor, haciendo un "dúo nacional" femenino con Rosa del Carril. Prácticamente no actuó en vivo: los medios en que más cómoda se sintió y que la convirtieron en una gran artista popular fueron los discos y la radiotelefonía, en los que impuso tangos como *Muchacho*, *Beba*, *Mocosita*, *Sentencia*, *Pato*, *Negro*, *Puente Alsina*, *Bandoneón*, *Qué vachaché* y *De mi barrio*. Se asegura que fue la primera mujer en cantar tangos en el éter, y entre otros aportes históricos está el de haber realizado, en 1926, la primera grabación con micrófono publicada en la Argentina. En 1931 se retiró.

Por su parte, Maizani, tras la favorable repercusión que había obtenido en salas teatrales y contando ya con un interesante primer éxito (el tango *Padre nuestro*), debutó en el disco en 1923, para Odeon, con la orquesta de Canaro. Al igual que Quiroga, no hubo sólo tangos en su repertorio: también folclore, duetos cómicos con Enrique Rando, y algún que otro *shimmy*. En 1928 optó por un acompañamiento más intimista de piano y guitarra, mejor ajustado a sus maneras. Su temperamental forma de cantar, con impulsos dramatizados, entre el apasionamiento excesivo y un estilo similar

al de las *tragiques* francesas, como Damia, fue su característica inconfundible, que se iría acentuando notoriamente con el correr de los años. Era habitual que, en sus presentaciones, apareciese con atuendo masculino de malevo o vestida de gaucho, con sombrero y rebenque.

En 1929, como tantos otros artistas (Magaldi, Fresedo, De Caro), se pasó al recién establecido sello Brunswick; las formaciones de sus conjuntos variaron, aunque sin salirse de las formas básicas de acompañamientos reducidos, con intervención de su marido, el violinista Roberto Zerrillo. De 1931 en adelante rotó por diferentes empresas discográficas y tuvo otros acompañamientos; y también grabó en España, los Estados Unidos y Brasil. Algunos de sus éxitos fueron *Marioneta*, *Pero yo sé*, *Alma en pena*, *Malevaje*, *Amigazo*, *Copa de ajenjo* y *Monte criollo*. La actividad cinematográfica de Maizani fue escasa, pero interesante. Tras alguna experiencia en el cine mudo, tuvo una participación sumamente destacada en *¡Tango!*, en la que abre y cierra el film cantando; luego participaría de otras películas.

Desarrollando de diferentes maneras la línea abierta por Quiroga hubo otras cantantes cuyas formas de presentación fueron exactamente inversas: importantes apariciones teatrales (y luego también cinematográficas) como medio de irradiación y escasa presencia en discos. Una de ellas fue Sofía Bozán, quien, en efecto, llegó a ser una de las máximas estrellas de los escenarios porteños. El público aplaudió durante más de dos décadas su desenvolvimiento y su picardía, que quedaron registrados en los pocos tangos que grabó (menos de veinte títulos, de los cuales sobresalen los que hizo para Odeon: *Qué querés con ese loro*, *Guapo sin grupo*, *Carro viejo* –que había impreso anteriormente para la marca Electra–, *Yira… yira* y *Qué hacemos che parisién*) y en su interesante filmografía.



Libertad Lamarque, aguardando para salir a escena.

Otra cantante con un estilo similar fue Tita Merello, quien por lo general hizo tangos humorísticos o paródicos. Sin embargo, al ordenar su historia, encontramos que sus discos en realidad no fueron demasiados y que pasó largos períodos sin grabar. De hecho, por estos años sólo lo hizo en 1927 (dos matrices para Odeon que nunca serían editadas comercialmente) y entre 1929 y 1930 (para Victor); se trata de un puñado de obras con poca trascendencia: *Qué careta*, *Sos una fiera*, *Mi papito*, *Tata llevame pa'l Centro*, *Che bacana*, *No es por hablar mal*, *La viuda misteriosa*, *Paquetín paquetón*, *Mascarón de proa*, entre otras. A partir de 1933 concentró gran parte

de su actividad en el teatro y en el cine, para luego reconvertir su carrera dando un giro hacia lo dramático.

Tania (n. Ana Luciano Divis), la cancionista que fuera esposa y musa de Discépolo, era toledana de nacimiento y porteña por adopción; se había iniciado en Valencia como cupletista y tonadillera, y tras alguna experiencia cantando tangos en Brasil, a partir de 1927 consiguió ubicarse en Buenos Aires. Su labor en radios, *boîtes*, obras teatrales, películas y extensas giras artísticas la transformaron en una gran estrella del espectáculo durante décadas; no obstante, su trayectoria discográfica no fue continua. Tania grabó a lo largo de cuatro décadas y media, pero en realidad la mayoría de sus registros forman "bloques" estrictamente acotados dentro de lapsos breves.

Como era de esperarse, Tania hizo gran parte del repertorio discepoliano; en diferentes etapas de su discografía aparecen *Yira… yira*, *Justo el 31*, *El carillón de La Merced*, *Qué sapa señor*, *Quien más quien menos*, *Cambalache*, *Melodía porteña*, *Tormenta*, *Uno*, *Cafetín de Buenos Aires*, *Malevaje*, *Canción desesperada* y otras, incluso repetidas veces.

La oposición al estilo arrabalero de Quiroga quedó representada principalmente por Libertad Lamarque, soprano de afinación impecable e innatas condiciones de actriz, de quien advertimos entre 1926 y 1933 un primer período de voz juvenil y algo cursi y con cierta inestabilidad de repertorio, fluctuante entre tango, folclore, canciones españolas y ritmos surtidos: *Una tarde*, *Idilio trunco*, *El pañuelito*, *La chica del 17*, *Nunca tuvo novio*, *El niño de las monjas*, *Se fue sin decir adiós*, *Por dónde andará*, *Volvé*, *No te engañes corazón* y muchas más. Pero no volvería a grabar sino hasta 1937. Justamente esta etapa, entre 1937 y 1945, fue sin duda la mejor: aplomada en interpretaciones perfectas, con acompañamientos de primera calidad por las orquestas de Mario Maurano y de Alfredo Malerba, que daban marco a temas seleccionados con inteligencia. Pero circunscribir la actividad de Lamarque al tango sería sólo un reflejo parcializado de su trayectoria, ya que como actriz cinematográfica fue una estrella como hubo pocas en América Latina.

De Ada Falcón podemos saltear las grabaciones en Victor acompañada por la orquesta de Fresedo (1925) y su primera etapa

solista en Odeon secundada por el trío de Delfino (1929); tienen cierto valor, aunque a todas luces lo mejor de ella comenzó cuando formó rubro con Canaro a partir del segundo semestre de 1929. Fue entonces cuando apareció en todo su esplendor: un estilo personalísimo, rápidamente identificable tanto por el color de voz como por los recursos expresivos; quizás un poco *demodé* para el gusto de hoy en día, aunque dotado de encanto: *Ventarrón*, *Sentimiento gaucho*, *El Trovero*, *Madreselva*, *Tus besos fueron míos*, *Destellos*, *La última copa*, *Yo no sé qué me habrán hecho tus ojos*, *Dónde estás corazón*, *Nada más*, *La Cachetada* y *Rosa reseca,* entre otros.

Pero, para muchos, el sinónimo del mejor tango en voz de mujer fue Mercedes Simone. Un famoso folclorista de la época, Alfredo Pelaia, había recomendado a su marido, el guitarrista Pablo Rodríguez, que la incluyera en sus presentaciones y muy pronto se notó la calidad de la cantante. Debutó en 1926 y enseguida se posicionó como una importante estrella. En diciembre de 1927 ya grababa sus primeros discos en Victor, secundada por un dueto de guitarras, alternando luego este acompañamiento con una orquesta. Hasta mediados de los años treinta su repertorio fue bastante desparejo, con temas magníficos y otros totalmente intrascendentes, algo que suele atribuirse a torpes imposiciones de la empresa grabadora. Pero en 1936 se pasó a la marca rival, Odeon, estabilizándose con tangos, vales y otras canciones de alta calidad, a la vez que contó con el correctísimo marco musical de un "trío típico" de violín (Oscar Kohan), bandoneón (Roberto Garza) y piano (Sebastián Piana, luego suplantado por Carlos García). Más adelante fue acompañada por un quinteto y por las orquestas de Garza, Cambón, Emilio Brameri y Cristóbal Herrero, en una discografía que se extendió hasta 1966 pasando, además de Odeon, por otros sellos de la Argentina, Colombia y México. También fue muy bien recibida en Uruguay, Chile, Brasil, Venezuela y Cuba. Entre sus máximas creaciones de diferentes épocas pueden citarse *Milonga sentimental*, *Cantando*, *Claudinette*, *Negra María*, *Mi obsesión*, *Pena mulata*, *Milonga triste*, *He venido a verte*, *Qué has hecho*, *Milagro* y *Vieja amiga*.

Para el caso de las voces femeninas de aquel tiempo se comprueba una profusa tarea similar a la desarrollada por los

varones, aunque diferenciada en que las “escuelas” no quedarían determinadas por estilos vocales, sino por la elección de una clase u otra de repertorio.

Otras intérpretes destacadas en diferentes momentos de los años veinte y treinta fueron Amanda Ledesma, Sabina Olmos, Virginia Vera, Patrocinio Díaz, Adhelma Falcón, Anita Palmero, Tita Galatro, Juanita Larrauri, Dorita Davis, las hermanas Lidia y Violeta Desmond, Herminia Velich, Virginia Doris, Maruja Pacheco Huergo, Aída Luz, Evita Lauri, Julia Ferro, Elsa Medina, Elena Piana, Fanny Loy, Rosita Montemar, Jovita Luna, Yola Yoli, María Teresa Greco, Mercedes Carné y Ana María Pugliese.

Algunas, como Nelly Omar, María de la Fuente, Dorita Zárate, Marta de los Ríos y Carmen Duval, lograrían crecer profesionalmente en los años cuarenta. Pero muchas otras, como Zulema Ucelli, Susy del Carril, Irma Flores, Tita Vidal, Adela Stiro, Margarita Solá, Blanquita del Prado, Hilda Rufino, Lucrecia Vélez, Fedora Cabral, Lidia Borelli, Angélica Bori, Angélica Quiroga, Elisa del Carril, Rita Molina o Betty Láurenz, fueron apagándose de a poco luego de sus campañas de lanzamiento, sobreviviendo a duras penas en una época que resultó especialmente competitiva para las cancionistas.

Dicen que dicen

Los directores de orquesta más importantes solían ser, a la vez, populares y prolíficos compositores. No sólo lograban instalar ellos mismos sus propias piezas, sino que unos grababan los tangos de otros, alimentando mutuamente sus repertorios. Incluso hubo situaciones especiales en que la versión de “X” de un tango compuesto por “Y” era superior a la versión grabada por su propio autor.

Canaro, Firpo, Lomuto y otros fueron igualmente conocidos tanto por sus orquestas como por sus composiciones. No obstante, hubo algunos músicos que, si bien en diferentes momentos tuvieron orquesta propia, en realidad fueron mucho más conocidos a través de sus obras escritas. Tres casos en particular fueron Juan de Dios

Filiberto, Enrique Delfino y Juan Carlos Cobián.

Filiberto fue uno de los compositores más importantes que tuvo el tango. Su orquesta –algo tardía si tenemos en cuenta su trayectoria– fue atípica para su contexto: solemne, a menudo lenta, con bandoneones de escasa relevancia y pocos tangos en su repertorio; su cantante (Patrocinio Díaz) era una soprano con ribetes líricos antes que populares. Sin embargo, sus arreglos tendientes al academicismo son dignos de serio análisis.

La suya es una discografía expandida en el tiempo, pero no muy nutrida. Grabó para Odeon entre 1932 y 1936; y en 1941 hizo algunos registros para Victor, sello en el que continó en 1958 y hasta 1959. En total fueron poco más de cuarenta títulos. Mientras tanto, como compositor dejó obras fundamentales, la mayor parte concentrada entre finales de la década de 1910 y comienzos de la de 1930: *Guaymallén*, *Quejas de bandoneón*, *El Pañuelito*, *La Vuelta de Rocha*, *Yo te bendigo*, *Amigazo*, *Caminito*, *Cuando llora la milonga*, *Malevaje*, *Clavel del aire* y *Botines viejos*.

Delfino tuvo una orquesta menos popular aún, lo cual no fue obstáculo para que el público, de todas formas, lo aceptase. Había integrado la Orquesta Típica Select, con grabaciones en los Estados Unidos, y luego intentaría dirigir una orquesta de tipo sinfónico durante la crisis estética de los años treinta, para dejar un disco que pasó prácticamente inadvertido. Hizo espectáculos de varieté como pianista y musicalizó películas, pero su éxito entre el público, consolidado más o menos durante el mismo tiempo que Filiberto, provino de sus composiciones: *Milonguita*, *Ventanita florida*, *Al pie de la Santa Cruz*, *Aquel tapado de armiño*, *Dicen que dicen*, *Griseta*, *¡Araca, la cana!*, *Haragán*, *La copa del olvido y Re fa si*.

A menudo se lo ha señalado como uno de los más destacados ejecutantes de la tendencia renovadora de principios de los años veinte, pero sus propios tangos, si bien son de factura muy delicada, hoy suenan menos "vanguardistas" que los de, por ejemplo, De Caro.

Cobián fue, ante todo, un artífice de la evolución predecareana. Dotado de profundos conocimientos teóricos y de un completo dominio técnico, ya son claras sus intenciones modernistas desde los hoy lejanos tiempos del trío Fresedo-Tito-Cobián, con el que grabó para el sello Tele-Phone. En esa época dio a conocer, como

también hiciera Delfino, algunas composiciones que permiten considerarlo como uno de los padres del “tango-romanza”.

Como director de orquesta, hoy está prácticamente oculto: ni siquiera son conocidos sus últimos discos, grabados en plena década del cuarenta. Sin embargo, el suyo es un nombre más que familiar para el tanguero, porque su notoriedad proviene de sus composiciones, obras exquisitas y ampliamente divulgadas como *Nostalgias*, *Los mareados*, *La casita de mis viejos*, *El Motivo*, *Shusheta*, *A pan y agua*, *Rubí*, *Mi refugio* o *Nieblas del Riachuelo*, muchas de ellas con elevados poemas escritos por Cadícamo.

Entre otros ejemplos parecidos hallamos el de Sebastián Piana, aunque inició su actividad años después de los citados. Poco apreciado como intérprete (a pesar de dirigir una orquesta innovadora durante los años cuarenta), fue en cambio muy famoso como compositor desde los años veinte en adelante, con *Sobre el pucho*, *Silbando*, *Milonga sentimental*, *Milonga del 900*, *Viejo ciego*, *No aflojés*, *Tinta roja*, *El pescante*, *Esquinas porteñas*, *Milonga triste*, *Pena mulata*, *Caserón de tejas* y muchos otros tangos, valses y milongas.

La crisis de los años treinta alcanza a las empresas discográficas

Odeon y Victor acaparaban la mayor parte de los artistas notables del tango. Para comprender la calidad y cantidad de los intérpretes distribuidos entre ambas casas, basta con releer sus catálogos históricos. Por cierto que también, como vimos, había migraciones de un sello a otro.

A finales de los años veinte se extinguió la producción del sello Electra, que a pesar de contar con artistas como Juan D’Arienzo, Sofía Bozán, Francisco Pracánico, José Servidio y Charlo, en realidad, nunca significó una competencia seria para las dos “grandes”. Pero por el mismo tiempo aparecieron otras dos nuevas firmas productoras de discos que sí parecían (sólo al principio) desafiar el liderazgo de esos sellos. Una fue Brunswick, de dilatada existencia en otros países, aunque no tanto en la Argentina (a pesar del fuerte impacto inicial, sólo pudo grabar entre 1929 y 1932 a

Magaldi, Maizani, De Caro, Fresedo, Maffia, Donato y otros); la otra fue la reaparición de la marca Columbia, gracias a una concesión obtenida por la casa Cinema y Música SRL, pero tampoco duró demasiado (de 1930 a comienzos de 1932 pasaron por allí Anselmo Aieta, Pedro Maffia, Antonio Bonavena, Minotto di Cicco, Tania, Virginia Vera, etc.).

El prematuro final de ambas se debió a la nueva crisis surgida tras el devastador crac financiero de 1929, que golpeó con severidad a la economía local a partir de 1931.

Una creencia bastante difundida es que Odeon y Victor, una vez que hacían grabar determinado tango a sus intérpretes, impedían que ese mismo tango volviese a ser grabado por artistas de otra empresa; en otras palabras, que compraban tangos para su explotación exclusiva. Pero si apelamos a los catálogos una vez más, el análisis comparado de uno y otro revela, incluso a simple vista, lo irreal de dicha suposición. Es posible que una discográfica solicitara a sus contratados temas novedosos que no estuvieran ya grabados en otras (es lo que se deduce de los discos Favorite Record en la década de 1910, o en gran parte de los discos Brunswick entre finales de los años veinte y comienzos de los treinta), pero nada lleva a creer que se tratase de un compromiso formal y, de hecho, esta práctica no se observa en las dos "grandes", donde un mismo tango de moda era grabado por una y otra, incluso varias veces, con el claro propósito de competir a través de diferentes versiones.

El fenómeno de las orquestas privadas

Que una orquesta, o dos, o varias existan sólo por la reunión eventual de ciertos músicos de prestigio y se dediquen únicamente a grabar discos sin tener jamás una actuación ante el público no debería, por sí mismo, ser un hecho sorprendente. Las hubo en cualquier género y en toda época y lugar, e incluso llegaron a convertirse en algo relativamente común: en el mundo, por año, suele editarse mucho material de conjuntos que nunca harían un recital "en vivo", y esto por la simple razón de que son agrupaciones ocasionales que se arman en función de un registro

sonoro. Lo que mueve al asombro es que esta modalidad prendiera con una fuerza inusitada en el auditorio tanguero, logrando que algunas de las orquestas “fantasma” fuesen un interesante negocio con largos años de actividad comercial e incluso con formaciones subsidiarias.

Desde los comienzos mismos de la fonografía, varios sellos discográficos tuvieron orquestas propias o conjuntos reducidos sólo para grabar discos. Ya eran más o menos habituales en la década de 1910, y entre otras destacaban la Orquesta Columbia y la Orquesta Polyphon. Hay referencias tempranas que nos dejan perplejos: en sus repertorios había tangos, y el tango de esta época exigía la presencia, *corps et âme*, para plantarse y pelear de frente. Pero estas orquestas eran “intangibles”.

No obstante sus lejanos antecedentes, recién se multiplicaron en los años veinte y treinta. Cada compañía lanzó sus propias orquestas “de sello”, integradas por músicos que paralelamente eran miembros de otras orquestas de la misma casa. No hacían radio, ni teatros, ni bailes: sólo discos.

Las más conocidas fueron sin duda las financiadas por la empresa Victor, a partir de su exitosa Orquesta Típica Victor. Esta grabó por primera vez en 1925, comenzando un ciclo entonces insospechado: diecinueve años y más de cuatrocientas grabaciones habrían de sucederse hasta llegar al último disco en 1944. En dos décadas el conjunto había tenido innumerables rotaciones, la gran mayoría desconocidas e imposibles de identificar, más una verdadera legión de cantantes. La evolución musical de la orquesta fue notoria: hizo el mismo proceso que el tango de entonces, como se aprecia al escuchar sus discos en forma ordenada. Hacia el final, elaboradas y finas instrumentaciones le dieron el carácter de una orquesta de jerarquía.

La Orquesta Típica Victor fue la experiencia más redituable, pero no fue la única. La misma empresa brindó otras orquestas privadas, como Victor Popular, Victor Argentina, Victor de Salón, Los Provincianos (dirigida por Ciriaco Ortiz), Victor de la Guardia Vieja y Radio Victor Argentina, entre otras. Se da por seguro que en la mayoría de los casos eran los mismos músicos, reunidos bajo diferentes denominaciones. Se han detectado casos de matrices publicadas primero con un rótulo y, luego, con otro diferente: es

decir, la misma grabación podía ser escuchada como Típica Victor o como Victor Popular.

Hemos visto que el gran rival de Victor era Disco Nacional Odeon, la empresa de Max Glücksmann. También aquí hubo lanzamientos de orquestas "de sello", pero no tuvieron ni remotamente el mismo resultado que las de su competidor. Les faltó fortuna publicitaria. Incluso si contrataban a un músico tan prestigioso como Enrique Delfino para dirigirla (como en el caso de la Orquesta Polifónica Odeon), la serie se cancelaba tras la edición del primer y único disco. Mejor suerte tuvo un sello satélite de Odeon, Dacapo, subsidiario de efímera existencia, pero que alcanzó a instalar a su Orquesta Dacapo con varios títulos grabados en los mismos estudios donde otras orquestas "de sello" fracasaban.

La Columbia que estuvo activa de 1930 a 1932 nada tenía que ver con la vieja Columbia de la casa Tagini y los discos de Pacho; pero así como Tagini inundaba el mercado con la Orquesta Columbia, veinte años después la moderna empresa Cinema y Música también contrataba a músicos de su propio catálogo para tener una orquesta típica "de sello". Sin embargo, la Típica Columbia prefirió un repertorio muy variado, en el que sólo de vez en cuando aparecieron tangos.

La genuina competencia para las orquestas "de sello" de la Victor fue, en realidad, Brunswick, en un lapso mucho más acotado, pero intenso y con buena respuesta. La Típica Brunswick comenzó su serie en la primera mitad de 1929. Se desconocen las fechas exactas porque los documentos de la empresa se perdieron, pero la primera publicidad data de julio de ese año, lo cual permite suponer que la grabación debió hacerse por lo menos dos o tres meses antes. Al principio fue dirigida por Pedro Mario Maffia. Este bandoneonista vivía por aquella época un período de máxima ocupación y, de hecho, ya estaba grabando con su propia orquesta; por ese motivo, la Típica Brunswick interrumpió momentáneamente su serie tras haber lanzado sólo dos placas y reapareció a mediados de 1930, con otro director: el pianista Juan Polito. Aunque sin contar con la prolongada presencia que tuvieron conjuntos análogos ni con la popularidad que por sus cualidades hubiera merecido, la Típica Brunswick y sus más de ochenta grabaciones siguen siendo una interesante referencia de aquellas orquestas "de sello" que

nunca tocaron en público y que tuvieron su momento de esplendor entre las décadas del veinte y el treinta.

Truenos, disparos y galopes

Hasta el estreno de *¡Tango!* en 1933, la música y la cinematografía local mantuvieron una relación de la cual ni una ni otra pudieron extraer grandes beneficios. Como todavía el cine era mudo, una película "de tango" sólo se identificaba como tal por su argumento y ambientación. Las salas solían contar con fosos o palcos para orquestas, las que amenizaban entreactos y acompañaban musicalmente la proyección y, en ocasiones, se transformaban en una atracción por derecho propio (como en el caso de De Caro). Es decir, el hecho de que fueran películas mudas no era una gran limitación; además, como veremos más adelante, el cine mudo nunca fue mudo por completo.

Lo que en realidad impedía una asociación más fructífera entre ambos géneros era una suma de limitaciones: productores con baja capacidad financiera y nociones domésticas de la industria; directores intuitivos con poca creatividad y algunos preconceptos sobre aquello que deseaba ver el público; historias mínimas, desarrolladas en forma obsoleta y desaprovechando recursos de montaje. De este panorama general fueron verdaderamente muy pocas las películas que consiguieron sobresalir. Algunos artistas importantes del tango, como Gardel, Corsini y Maizani, fueron convocados para realizar películas mudas, con discretos resultados. Antes lo habían hecho Villoldo y algunos otros. El antecedente más remoto es una cinta de 1897 o 1900 (según la fuente) llamada *Tango argentino,* dirigida por Eugenio Py.

En un sentido amplio, la historia del sonido en el cine argentino comienza, por cierto, bastante antes de 1933. Desde que el séptimo arte se convirtió en espectáculo –es decir, a muy poco tiempo de nacer–, las salas ya contaron con música "en vivo" que acompañaban las proyecciones: un piano, un órgano, un pequeño conjunto; y hacia finales de la década de 1910, en Buenos Aires y en otros grandes centros urbanos, ya era posible encontrar una

orquesta típica. Más adelante se inventaron unos aparatos que reproducían toscamente algunos ruidos; un operador los manipulaba y, de esta forma, se ilustraba aquello que ofrecía la pantalla: timbres, galopes, una trompeta, sonidos de pelea, disparos, truenos y cosas semejantes. También comenzaron a desarrollarse diversos sistemas de sincronización con discos.

Pero quien tuvo verdaderas inquietudes por lograr una forma efectiva de cine realmente sonoro fue el inventor estadounidense Lee de Forest, que venía trabajando en el asunto desde 1919 buscando el modo de incorporar un registro de sonido al celuloide, es decir que quería terminar de una vez por todas con las sonorizaciones *externas* al film. Mientras que todas las experiencias de sonorización se realizaban con la película por un lado y el sonido por el otro (y, desde luego, debían contar con un proyector para la película y un reproductor aparte para el audio), él estaba a punto de encontrar la forma de reunir todo eso en un solo soporte.

En 1923, cinco años después de sus primeros intentos, obtuvo resultados positivos y realizó algunas proyecciones técnicamente exitosas, en cortometrajes con artistas de varieté (como Conchita Piquer, que así resultó la primera artista de habla hispana en probar este método), entrevistas (por ejemplo, una al presidente Calvin Coolidge) y documentales. También presentó ajustadas sincronizaciones para dos películas que originalmente se habían rodado mudas: la estadounidense *La caravana de Oregón* (*The Covered Wagon)*, dirigida por James Cruze, y al año siguiente la alemana *Los nibelungos* (*Die Nibelungen: Siegfried*), dirigida por Fritz Lang. El sistema, basado en la impresión óptica del sonido (básicamente, el mismo que sigue usándose hoy en día), fue bautizado como Phono Film.

A pesar de sus increíbles ventajas, no hubo ni un solo industrial del cine que se interesara por él. Curiosamente se prefirió desarrollar otro sistema, que era entorpecedor, ineficiente y casi siempre inmanejable: la sincronización de la imagen con discos. Ningún empresario advirtió la superioridad, tanto técnica como de rango sonoro, del Phono Film. La consecuencia fue un retraso de casi diez años para la llegada de un cine sonoro en serio.

Enfundá la mandolina: el final de los discos para acompañar los filmes

Mientras tanto, ¿qué venía ocurriendo en la Argentina en cuanto a la producción de cine sonoro? Hacia finales de 1927 el exhibidor Blas Chiesa presentó por primera vez películas con el sistema Phono Film, en el cine Esmeralda primero y en la sala Empire después. Pero no eran como aquello que había mostrado De Forest; ciertamente, no se trataba de *La caravana de Oregón* ni de *Los nibelungos*. Estos cortometrajes que se veían en el Esmeralda apenas mostraban una canilla goteando, un gallo cacareando, el pito de una locomotora. Más sencillo, imposible. Era como volver a las primeras exhibiciones de los hermanos Lumière de 1895, con la única diferencia de que ahora podían escucharse. En esta primera sesión porteña sólo hubo un cortometraje verdaderamente destacable: el mencionado de Conchita Piquer.

El público mostró escaso interés y la novedad no prendió. Pero al año siguiente el director y distribuidor Sebastián Naón instaló una empresa subsidiaria de la De Forest Phono Film en la Argentina. Era evidente que Naón pensaba que aquel debut había fracasado por lo poco atractivo del programa (¿quién iba a ir al cine por una canilla goteando o un gallo cacareando?); creyó que una producción local, con artistas locales, tendría una recepción diferente. Contrató a un operador y un ingeniero de sonido estadounidenses, pero los despidió tiempo después por su demora en ofrecer resultados positivos. Los reemplazó por un técnico argentino y realizó las primeras pruebas.

Las primeras filmaciones con sonido incorporado que hubo en el país (nada de discos, ni aparatos reproductores de ruidos, ni cosas raras, sino de sonido óptico impreso junto con la película) fueron todos films de cortometraje. Del primero de ellos hoy no sabemos si llegaron a hacerse las copias, aunque no cabe duda de que fue rodado: un corto argumental basado en episodios del Himno Nacional Argentino que aparece citado en una revista gremial de la época; la idea era presentarlo en diversas salas el 9 de julio de 1928 y, aparentemente, ya estaba concluido en mayo de ese año, pero no hay constancia de que haya llegado a exhibirse.

Hacia junio ya estaba terminado otro, cuyo título era *Entre mate*

y mate, un “boceto criollo” –así se lo anunciaba–, con los actores Juan Bono, Alberto Palomero, Gonzalo Palomero, y un contrapunto entre los payadores Solá y Díaz. Por los mismos días de junio de 1928 se inició el rodaje de *El viejo tango*, con Félix Muttarelli y Gloria Faluggi; este corto tenía música original compuesta por Samuel Castriota y ejecutada por la orquesta típica Larocca. La escena estaba ambientada en 1890, y los protagonistas eran una planchadora, un mayoral de tranvía y un vigilante. Esto quiere decir que los primeros músicos nacionales en quedar registrados en películas sonoras fueron mucho más modestos de lo que uno sospecharía: dos payadores y una orquesta olvidada.

La primera exhibición de los cortos sonoros nacionales fue en privado y se realizó el 8 de septiembre de 1928. El programa consistió en un corto llamado *Presentación* donde el propio Naón explicaba, desde su posición de responsable de la empresa, las bondades del cine sonoro debidas al sistema Phono Film; luego, unas vistas del balneario de Mar del Plata; *Breves palabras,* ofrecidas por el intendente de la ciudad de Buenos Aires; un monólogo a cargo del actor Rico y –como no podía ser de otra manera– filmaciones de artistas haciendo tangos y otras canciones: *Felicia*, versión cantada del tango de Saborido, por Azucena Maizani; *Andate con la otra,* por Felisa San Martín; *Campera*, canción criolla, por Mercedes Simone; *Chorra*, el tango de Discépolo, en una parodia realizada por el actor Marcos Caplán; *El Sepulturero*, canción mexicana, por Adria Delhort. Un mes más tarde, el 18 de octubre de 1928, se estrenó oficialmente el cine sonoro nacional en el teatro Apolo, pero con otro programa, donde aparecieron más tangos: *Haragán,* interpretado por Sofía Bozán; *¡Qué lindo es estar metido!*, por José Böhr, y *Caminito*, por Libertad Lamarque.[53]

Esta novedad tuvo una repercusión moderada y, al poco tiempo, ya nadie hablaba del asunto. El principal problema para la difusión masiva de este material era que ninguna sala contaba con proyector sonoro. La de Naón fue otra experiencia poco gratificante. Y entonces, tal como había hecho De Forest en los Estados Unidos seis años antes, se optó por el sistema con discos. El 12 de junio de 1929 se estrenó, en el Gran Splendid, la película estadounidense *La divina dama* (*The Divine Lady*, dirigida por Frank Lloyd); en ella se representaba una batalla naval, con motivos orquestales, y aparecía

Corinne Griffith cantando acompañada de un arpa. Pero el sonido estaba sincronizado con discos. Gardel, muy atento a las novedades, tomó la traducción de su tema principal –la canción *La divina dama*–, realizada por Cadícamo, y lo grabó el 25 de agosto de ese año.

En vez de volcarse al más que conveniente sonido incorporado, tanto el público como los empresarios apostaban por un sistema de bajo rendimiento. Los discos se rayaban, se rompían, entraban fuera de tiempo, se gastaban (introduciendo ruidos propios del desgaste), si se cortaban unos centímetros de película el audio quedaba desfasado de la imagen y, por añadidura, para pasarlos hacía falta un dispositivo carísimo, externo al proyector. Algunas salas más modestas podían acceder a equipos más baratos, fabricados en el país, aunque de menor calidad.

La producción cinematográfica nacional continuó con la filmación de películas mudas, que lentamente empezaron a desaparecer para dar lugar a las sonoras, pero con discos. Entre cortos y largometrajes se hicieron muchas, más de las que suelen citarse habitualmente. Así llegamos a 1930. Para entonces, los principales países productores de películas preferían el sistema Movietone (un Phono Film perfeccionado), o su equivalente con el nombre que le diera el fabricante de turno. Por fin prevalecía la razón, y varias salas porteñas ya tenían instalado el proyector para films con sonido óptico.

Entre 1928 y 1930 Naón le había vendido aquel equipo para impresión óptica del sonido a Federico Valle, que por entonces distribuía películas, tenía una empresa productora y se dedicaba a vender a los cines de barrio equipos baratos para sincronizar las funciones con discos. Unos equipos muy malos, que él llamaba “Webster Electric” para que los confundieran con la importante firma “Western Electric”. Valle se asoció con Naón y convocó a Eduardo Morera para filmar cortos con variedades musicales. Valle ya había hecho antes algunos; cortos con Anita Palmero, Nedda Francy y el trío de Vázquez Vigo, pero con el sistema de discos.

Para estas nuevas filmaciones (con sonido óptico) se contrató a Ada Falcón, Canaro, Eduardo Armani, René Cóspito, el dúo Magaldi-Noda y Carlos Gardel. Los únicos cortos que trascendieron fueron los de Gardel, de 1930, con tangos y otras canciones: *Viejo*

smoking, *El Carretero*, *Rosas de otoño*, *Mano a mano*, *Yira… yira*, *Tengo miedo*, *Enfundá la mandolina*, *Canchero* y *El Quinielero*, entre otros. Pero como muchas salas (en realidad, la mayoría) no contaban con un proyector sonoro, sino que tenían el sistema de sincronización fonográfica, de estos cortos se hicieron también copias mudas, con el sonido trasladado a unos discos fabricados por la Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos.

La historia de esta transición entre el cine mudo y el sonoro en la industria nacional continuó hasta 1933, pero, con algunas pocas excepciones, se usaría el sistema Vitaphone (el de los discos). Sin embargo, llegó un momento en que ya no se pudo competir más con el sonido incorporado, porque los Estados Unidos ya lo habían adoptado, y la Argentina, entre 1933 y 1938, fue, de todo el mundo, el principal importador de las películas realizadas en ese país.

El cine nacional sincronizado con discos estaba condenado a desaparecer y, tras el éxito que siguió al estreno de *¡Tango!,* llegó definitivamente a su fin.

Toda una industria al servicio de un sentimiento

En 1933 los porteños pudieron asistir a un acontecimiento capital tanto para la música como para la cinematografía: el estreno de la película *¡Tango!,* dirigida por Luis José Moglia Barth, primer largometraje nacional que llegaba a las salas para su exhibición comercial sonorizado con un método eficiente y argumento de fantasía tanguera. Al menos otros dos largometrajes de ficción ya estaban terminados: *Los caballeros de cemento* y *Los tres berretines* –dirigidos por Ricardo Hicken y Enrique Susini, respectivamente–, pero cupo a *¡Tango!* el haber sido estrenado en primer término y, por esa razón, suele considerársela como la cinta "inaugural" del cine sonoro.

Si bien su resultado artístico fue cuestionable, como producción tuvo algunas virtudes que, sólo con el paso del tiempo, podrían apreciarse en su justa medida. En primer lugar, la empresa creada a los efectos de su filmación (Argentina Sono Film, que de ahí en más

mantendría una actividad constante) implementó una forma de trabajo mucho más profesional que aquella que venía aplicándose hasta el momento. Ello obligó a que, en el futuro, toda compañía cinematográfica adoptase esquemas de producción con personal mejor capacitado y circuitos de distribución diseñados en beneficio de un modelo competente tanto para el mercado local como para el de exportación, sobre todo para el latinoamericano. Las empresas más "improvisadas", o aquellas de factura artesanal que no se ajustaron a la realidad de la industria, se vieron imposibilitadas de crecer.

¡Tango! carecía de toda complejidad argumental. El guión del poeta Carlos de la Púa y del propio director Moglia Barth era de una simplicidad ostensible en comparación con las desarrolladas historias que venían filmándose en otros países, y esto aun considerando las limitaciones técnicas y el escaso aprovechamiento de recursos de las primeras películas sonoras. Sin embargo, más allá de lo elemental de su narración, la película tenía (y sigue teniendo) el valor de haber dejado registro de muchos artistas de su tiempo: cantantes de la talla de Tita Merello, Libertad Lamarque, Azucena Maizani, Alberto Gómez y Mercedes Simone; las orquestas de Edgardo Donato, Juan de Dios Filiberto, Fresedo, Pedro Maffia y Ponzio-Bazán, y bailarines de relevancia como el Cachafaz y Carmencita Calderón. Es decir que, a pesar de su pobre elaboración, acabaría convirtiéndose en un valioso documento del tango de la época.

Es notable que, siendo el primero en estrenarse, ciertas críticas en los medios de aquel entonces relativizaran o directamente omitiesen el hecho de que se trataba de un film sonoro. Esto puede atribuirse a que, en realidad, el cine con sonido ya no era una novedad absoluta, y también a que el hecho de tratarse de una película argentina fuera considerado meramente circunstancial.

Se ha propuesto que a partir de *¡Tango!* comenzó el *star-system* argentino. Sin embargo, esto es desconocer el concepto mismo de *star-system*, un sistema de contratación de actores con exclusividad y a largo plazo, utilizado por los estudios de Hollywood. En la Argentina esta modalidad se observó en una escala tan menor, que sería un error trasladar ese término al mundo artístico nacional.

Con *¡Tango!* empezaría la realización sostenida de un género

novedoso: las películas musicales de contenido netamente porteño. Su suerte sería muy dispar: grandes films muy bien realizados, con artistas de primer orden y técnicos solventes, convivirían con películas rodadas con presupuesto mínimo y reparto no demasiado atractivo. Un problema común, crónico en el cine nacional (de esta época y de las subsiguientes), fue la incomprensión del *timing* necesario para lograr una buena película musical. En el tango esto se agravó porque, por su propia idiosincrasia, no siempre una historia “tanguera”, o ilustrada con tangos, podía dar pie a un argumento cinematográfico de comedia. Sin embargo, las hubo; como también dramas y melodramas; algunos más equilibrados que otros.

Durante los primeros años del cine sonoro, no todas las películas fueron elementales, sino que algunas lograron muy buenos niveles de argumento, actuación y realización general. El mayor defecto de otras fue que, en una hora y minutos, sólo acumulaban artistas como estampas en un álbum, a partir de un guión básico y, para colmo, desarrollado con enormes falencias. Fue el caso de *Ídolos de la radio,* dirigida por Eduardo Morera en 1934, donde las presencias de Ada Falcón, Ignacio Corsini o Canaro no bastaron para evitar que la película se desplomara bajo una dirección diletante, comparada con los estándares fílmicos de la época.

El cine tuvo diferentes grados de inclusión de tangos. La siguiente tabla ofrece algunos modelos de películas “de tango”, aunque es necesario aclarar que un film podía estar dentro de una o varias categorías a la vez.

Cuadro 4. Diferentes tipos de películas “de tango” (sólo algunos modelos)

Tipo	**Ejemplo representativo**
Personajes y ambientes identificados con lo porteño, con inserción de tangos	*Riachuelo,* (dir. Luis José Moglia Barth, 1934): historia típicamente porteña, con Luis Sandrini como protagonista y algunos artistas de tango en los números musicales
Argumento no “tanguero”, con inserción de tangos	*El fin de la noche* (dir. Alberto de Zavalía, 1944): notable película, argumento sobre la *Résistance intérieure française* (tema insólito para el cine nacional), protagonizada y cantada por Libertad Lamarque
Producto especialmente realizado para el lucimiento de un artista	*El ídolo del tango* (dir. Héctor Canziani, 1949): vehículo para el lucimiento del cantante Julio Martel, quien sin embargo se opacaría a partir de 1951

[illegible]	*Mi noche triste* (dir.: Lucas Demare, 1952), con Jorge Salcedo en el papel de su autor, Pascual Contursi
[illegible]	*La vida de Carlos Gardel* (dir.: Alberto de Zavalía, 1939), donde Hugo del Carril encarna a Gardel, fallecido cuatro años antes
[illegible]	*Ídolos de la radio* (dir.: Eduardo Morera, 1934): sobre los sueños de quienes buscan consagrarse actuando por radiotelefonía, con desfile de varias estrellas de entonces
[illegible]	*Canto de amor* (dir.: Julio Irigoyen, 1940), con Nelly Omar y Carlos Viván: muy bajo presupuesto, factura elemental, exhibición tardía (1948), casi sin publicidad y como complemento de otro film
Documentales	*Fuelle querido* (cortometraje, dir.: Mauricio Berú, 1967): historia del bandoneón, con las participaciones de Pedro Maffia, Pedro Láurenz, Ciriaco Ortíz, Aníbal Troilo y Ástor Piazzolla
Musicales estilo Hollywood (a lo criollo)	*Buenas noches, Buenos Aires* (dir.: Hugo del Carril, 1964), superproducción *all-star* y con sentido de gran espectáculo
[illegible] [*]	*Enfundá la mandolina* (1930), consistente sólo en mostrar a Gardel frente a la cámara, cantando el tango homónimo
[illegible]	*El Hincha* (dir.: Manuel Romero, 1951), melodrama típico, pero porteño, con Enrique Santos Discépolo en el rol principal; no puede considerarse realmente una película "de tango", aunque lo aparente

[*] Antecedentes del videoclip.

Milonga del 900 o los tangos "políticos"

Desde comienzos de los años treinta, coincidiendo con un crítico panorama internacional, los tangos empezaron a registrar, aunque no en forma general, la realidad política del país. No en general, decimos, porque sólo un pequeño número de tangos con esta temática lograron trascender. Pero un puñado de ellos obtuvo tanta aceptación y perdurabilidad que se los consideró parte de una corriente propia de la década. Lo cierto es que, por cada tango de corte político conocido, quedaron docenas en la oscuridad, superados por centenares de tangos con otros temas, los de siempre, sobre los que venía escribiéndose desde inicios de los años veinte.

Los tangos "políticos" de los años treinta, en cierta forma, fueron la adaptación a los nuevos tiempos de un exitoso modelo anterior: el de los tangos "patrióticos" de la década de 1910. Ese éxito se había logrado gracias a dos ingredientes. En primer lugar, salvo

muy pocas excepciones, carecían de parte cantada (recuérdese que se trata de una época en que los tangos con letra no abundaban), pero que, en virtud del esfuerzo de sus compositores, tenían una música realmente agradable. Y, además, esos tangos contaron con un factor determinante: el contexto social de la Argentina. En la primera década del siglo XX se conmemoraba el centenario de varias fechas patrias y el pueblo vivía una auténtica exaltación de su pasado, de sus héroes y sus batallas. Pero para 1930 todo este fervor se había esfumado y los tangos patrióticos, si bien seguían en los repertorios, cedían paso a los más novedosos tangos políticos.

A partir de 1920 la producción de tangos patrióticos se redujo, mientras que en el folclore –incluyendo aquel que grababan los artistas de tango– el tema seguía vigente. Entre los tangos destacaron *Argentina (Patria)*, con letra y música de Vicente Greco, grabado en 1924 por Gardel y por la orquesta de Canaro; *Viva la Patria*, de Antonio Scatasso y Alberto Vaccarezza, del que quedó una excelente versión de Corsini en 1929, y no mucho más. El resto, incluyendo las obras que recrearon el período de la Federación (en que Juan Manuel de Rosas fue gobernador de la provincia de Buenos Aires), ya eran ficciones enmarcadas en un ambiente histórico, no eran exactamente "tangos patrióticos".

Tampoco lo fueron los tangos políticos. ¿Cómo discernir lo patriótico de lo meramente coyuntural? En virtud de la perspectiva. Por lo general, un acontecimiento adquiere carácter patriótico en forma "retroactiva", por así decirlo. Es la evolución de la historia a partir de ese hecho lo que lo vuelve tal. En los años treinta, "patriótico" pasó a ser un adjetivo usado en forma apresurada y adulatoria: nadie ignora que fueron calificados de "patrióticos" sucesos tales como golpes de Estado, discursos pomposos y hasta ligas o alianzas nacionalistas, actividades y entidades que, sin ninguna duda, atentaban contra un patriotismo genuino. La degradación del significado de esta palabra se tornó peligrosa en todos los niveles, pero, en el plano estrictamente tanguero, cualquier composición producida para exaltar la revolución de turno pudo ser tomada como "tango patriótico".

Así se llegó al lamentable tango *Viva la Patria*, de Anselmo Aieta y Francisco García Jiménez (que no debe confundirse con el homónimo mencionado antes, de Scatasso y Vaccarezza), que

aplaudió el derrocamiento de la segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen por el sublevado general José Félix Uriburu, en septiembre de 1930. Este hecho dio comienzo a la tragedia periódica de golpes militares y salidas electorales que el país sufrió durante más de cincuenta años. Y si bien a los pocos días lo grabó Gardel, queda como consuelo la falta de registro como parte de su repertorio en vivo, de modo que tal vez únicamente lo haya cantado para la grabación (publicada originalmente en el dorso de *El Sol del Veinticinco*). Con este tango circunstancial, insufrible por lo afectado de su retórica, se cerró tristemente la era de los tangos patrióticos. Durante la Década Infame vendrían varios más, pero el escepticismo ya se había instalado en la sociedad. Y a la hora de citar un tango patriótico, la gente siguió prefiriendo, por más pasado de moda que estuviera, aquel lejano *Independencia* de la época del Centenario.

Viva la Patria fue un tango especialmente escrito para reflejar la situación que estaba viviendo la Argentina en ese momento, motivo por el cual se suponía que tendría una respuesta garantizada e inmediata. Es importante tener esto en cuenta, ya que se trata de la característica fundamental de la mayoría de los tangos con contenido político. Esa idea explica la urgencia por componerlo (es evidente que sus autores lo hicieron en pocas horas, ya que no tiene la elaboración musical de otros tangos de Aieta ni la calidad poética de otras obras de García Jiménez), como también la rapidez de su intérprete en llevarlo al disco (lo hizo a menos de un mes del golpe de Estado). Teniendo en cuenta que la producción industrial y la distribución del disco demandaban algunas semanas, todo debía hacerse en forma perentoria para evitar que la novedad perdiera impacto y dejase de tener eficacia con el correr de los meses.

A los pocos días del golpe de Uriburu, ya estaba circulando una interesante cantidad de obras similares. Entre ellas, *Uriburu*, *Emancipación* (una parodia del tango de Canaro *Federación*), *6 de Septiembre*, *Cadetes de mi Patria*, *A los bravos militares argentinos*, *Por los caídos*, *Elpidio González (El Capitán de grupo,* firmado por un tal *sir* Arthur), *Soldados…*, *Versos al más valeroso militar argentino (¡Presente mi General!,* firmado con el pseudónimo Juan C. Rasca), *Juvencio Aguilar*, *José Guerrico* (ambos firmados por El Patriarca), *Mayor Manuel R. Thorne (Director de Correos,* firmado por Carlos Dante; desconocemos si se trata del famoso cantor o de un

homónimo), *Muchachitos criollos*, *Marinos: ¡salud…!*, *Muchachada estudiantil*, *Un dos tres: el Peludo ya se fue* y *¡Cadete militar!*, aunque ninguna de ellas trascendería.

Al mundo le falta un tornillo

El desencanto llegaría pronto. El propio Gardel, que en 1930 apresuradamente había grabado *Viva la Patria*, ya en 1933 incorporaba a su repertorio canciones que reflejaban oposiciones y críticas al conservadurismo: las hubo de contenido socialista (*Acquaforte*), huelguista (*Al pie de la Santa Cruz*), radical (*Milonga del 900*), de disconformidad generalizada (*Al mundo le falta un tornillo*), e incluso interpretaría un tango que aparentaba simpatizar con el anarquismo expropiador (*Pan*). Otros artistas también dejarían plasmadas obras semejantes,[54][55] y no sólo meramente localistas, sino también piezas que tomaban nota de episodios mundiales (como *Que sapa señor*, de Discépolo, en 1931, que en una parte llega a decir "Qué sapa señor / que ya no hay Borbones"). Incluso quedaría lugar para algunos tangos de apoyo a la política del presidente Agustín P. Justo en su intento por diferenciarse de su predecesor Uriburu (el más conocido es *Suscribite al 6,67%*, que grabó la orquesta de Lomuto en 1932, en referencia a unos bonos que emitió el Estado).

Pero el gran tango político sería, curiosamente, uno que, en realidad, no parecía pensado para que perdurase. Cierto retroceso moral imperante en la época quedaría registrado en varios tangos, aunque en ninguno de manera tan efectiva como en *Cambalache*, de Enrique Santos Discépolo. Este tango era un fiel reflejo de *todo* el siglo XX, aunque hoy resulta muy natural que Discépolo lo escribiera precisamente en 1934, cuando la inestabilidad social era un síntoma universal.

Nació como un tango más. Discépolo lo había creado especialmente para la película *El alma del bandoneón* (dirigida por Mario Soffici y estrenada en 1935), y tuvo un severo problema cuando Sofía Bozán intentó cantarlo en un espectáculo-revista del teatro Maipo, ya que el productor de cine Ángel Mentasti se

presentó acompañado por un abogado para impedir su difusión argumentando que él tenía la exclusividad. Luis César Amadori, autor de la revista, aplacó los ánimos y no sólo consiguió calmar a Mentasti, sino que hasta lo convenció de que le financiara un film (*Puerto Nuevo*). En 1934 lo grabaron Francisco Lomuto y su orquesta típica con la voz de Fernando Díaz, y a continuación, Canaro y su orquesta con el estribillista Roberto Maida (1935) y Tania (1936, en Francia), entre otros. Las versiones de mayor difusión han sido posteriores: la de Juan D'Arienzo con su cantor Alberto Echagüe (1947) y las dos de Julio Sosa, una como cantante de la orquesta de Armando Pontier (1958) y otra con el acompañamiento de Leopoldo Federico (1964).

En la tercera estrofa, para retratar la relatividad de los valores, el poeta recurrió a un desfile de personajes contrastantes. Para establecer la decadencia que según Discépolo no sólo afectaba a la década, sino a todo lo que llevaba transcurrido del siglo XX y que incluso podía proyectarse hasta el entonces lejano año 2000, la letra de *Cambalache* yuxtapone figuras tan dispares como Alexander Stavisky (un estafador), San Juan Bosco (sacerdote fundador de la Orden de los Salesianos), La Mignon (personaje de dos novelas francesas y casi un sinónimo de "mantenida"), Don Chicho (hubo dos, que fueron potentes mafiosos rosarinos), Napoleón Bonaparte, Primo Carnera (boxeador campeón de peso completo) y José de San Martín. En algunas versiones del tango estos personajes son reemplazados por otros, como el músico Arturo Toscanini, el hampón Scarface, el caballo Yatasto, el corredor de autos Toscanito Marimón o el luchador José María Gatica.

Como una prueba de la absoluta vigencia de *Cambalache*, puede agregarse que figuró en las "listas negras" que el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983) confeccionó para impedir la difusión de algunas canciones que consideraba "peligrosas".

En los años cuarenta la composición de tangos con contenido político se atenuó. Más adelante veremos que la instauración de la censura durante el gobierno de facto del general Pedro Pablo Ramírez impidió que aparecerían tangos críticos. Surgirían algunos –muy pocos– que mencionaban la Segunda Guerra Mundial (antes, la guerra del 14 también había aparecido tímidamente en títulos de

un puñado de tangos) y, en lo referido a la política argentina entre finales de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, se difundirían ciertos tangos –que tampoco fueron muchos– de aliento al peronismo.

Una queja dispersa por el mundo

Entre 1910 y 1915 el compositor y cantante Evert Taube, de Gotemburgo (Suecia), visitó la Argentina y conoció los campos del Samborombón, provincia de Buenos Aires. Tan impresionado quedó con el ambiente y la música sudamericanos que decidió conservar estos elementos en su repertorio. Uno de los tangos que escribió, *Fritiof och Carmencita (Tango i Samborombon)*, obtuvo singular éxito en los arrabales escandinavos. Aunque es un tango de los años treinta, la primera parte sigue la línea melódica típica de la época en que él estuvo en Buenos Aires: la primera mitad de la década de 1910. En una película sueca de 1949 podemos ver a Taube a caballo cantándole a una paisana nórdica, que luego ingresa a un boliche supuestamente pampeano, aunque con inocultables rasgos europeos. Hoy existe una estatua suya cerca del ayuntamiento de Estocolmo que lo recuerda vestido como un peón de estancia de los pagos del Salado.

Este caso particular sirve para ilustrar algunas cuestiones preliminares a la hora de considerar el tango en el resto del mundo. Esta música eminentemente rioplatense llama la atención y se expande por el mundo durante la década de 1910, logra adaptarse a las idiosincrasias locales, aunque sigue manteniendo su condición "exótica", y progresa hasta el punto de contar con artífices especializados. En efecto, la historia del tango fuera de su cuna de origen se inicia en una época muy temprana, y en cada país se desarrolla de modo diferente, evolucionando incluso hacia la obtención de matices propios. Un detalle pormenorizado excedería largamente el carácter de introducción general de este libro; será suficiente conocer ese desarrollo a muy grandes rasgos.

> Si alguna conclusión vale la pena sacar es que el tango es la danza, la música, o mejor dicho la cultura que nos representa en el mundo. Reconocible como argentino, o rioplatense si se prefiere, a la vez logró, gracias precisamente a este sello regional único, la universalidad. El mundo se apropió del tango y lo practica y lo disfruta así como silba a Mozart sin pensar en su peluca o tararea *soul* sin imaginarse en el Harlem. El inglés nacido en la India Michael Radford, director de *Il postino*, lo puso con todas las letras al referirse a la elección de *Madreselva*: "Eso lo elegí yo, porque tiene la precisa combinación de nostalgia y felicidad, de tristeza y alegría que quise darle al conjunto de la película. No importa que los personajes sean italianos y chilenos, porque el tango, como la poesía según Skármeta, pertenece a quien lo necesita". El tango no es un fenómeno local. [...] Sin embargo, los argentinos siguen desconociendo que crearon la danza que reinó en el mundo durante las décadas del diez, veinte y treinta. Y que reina ahora, a comienzos del siglo XXI, luego de que su muerte fuera tantas veces certificada. Entre las razones de esta ceguera debemos contar la falta de interés de la "alta cultura" por el tango.[56]

En la década de 1910 el tango era una danza novedosa para Europa y los Estados Unidos; novedosa y de gran éxito, probablemente en virtud del hecho, hasta entonces inédito, de presentar una coreografía en la que se destacaban parejas abrazadas. El primer punto de impacto fue París, ciudad que por entonces legitimaba y daba proyección a buena parte de las expresiones culturales, y hasta allí llegaron varios músicos argentinos, y muchos bailarines, presentando su arte. Como vimos, el efecto de esta aceptación fue nulo para la Argentina, pero en cambio fue de enorme importancia para la difusión mundial. Uno de los más renombrados profesores norteamericanos de baile advertía en 1914 que las mejores lecciones de tango eran las impartidas por aquellos profesionales que ya hubieran bailado esta danza en París.[57]

Los artistas argentinos activos en otros países, ya fuera que residiesen en forma permanente o temporal, obtuvieron renombre y

trabajo constante. Pero si los comparamos con los nombres del ámbito tanguero porteño, es claro que, a los pocos años, varios de ellos comenzaban a mostrar evoluciones musicales mucho más lentas. Ejemplos de ello podrían ser Genaro Espósito, Bianco-Bachicha, etc.

Pero lejos estuvo de ser un fenómeno producido únicamente por rioplatenses. Al notar que el interés por el tango no sólo se mantenía, sino que generaba interesantes beneficios, en distintos países surgieron agrupaciones orquestales y cantantes que interpretaban para su propia comunidad hablante, además de compositores y poetas que, muchas veces, aun cuando desconocieran “lo porteño”, dejaron obras ciento por ciento tangueras. En España el idioma no era un obstáculo, pero en otros países la diferencia tampoco pareció ser un inconveniente. Creaban tangos propios: franceses, italianos, suecos, alemanes, polacos, rusos, con poemas de asuntos regionales con música reconociblemente argentina. Esto se observa especialmente desde el comienzo de la década del veinte hasta la Segunda Guerra Mundial. Hacia la mitad de los años treinta, la mayor eficacia que habían adquirido las comunicaciones y el fluido intercambio de discos permitían a los artistas regionales estar suficientemente al tanto de las novedades de interpretación en Buenos Aires, a efectos de acompañar su evolución y no continuar sosteniendo bases rítmicas obsoletas o dibujos melódicos ajenos a la especie. Aquellos que, por su ubicación, tenían menor contacto con el mercado argentino no llegaban a actualizarse del todo: cabe recordar el ejemplo inicial de un tango nórdico de los años treinta con una parte estructurada como un tango de la década de 1910.

Muchos artistas populares representativos de sus países de origen incorporaron una cuota importante de tangos en sus repertorios, sobre todo desde comienzos de los años treinta; estos tangos eran, casi en su totalidad, de factura local, sin intervención de músicos argentinos ni uruguayos. En Francia lo hicieron Lucienne Boyer, Tino Rossi, Rina Ketty, Bruno Clair y Lucienne Delyle, entre otros cantantes, y en Italia, Carlo Buti y Norma Bruni. En menor medida también se interesaron artistas del repertorio clásico, del cual Tito Schipa es el ejemplo más conocido.

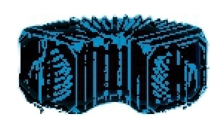
En América Latina, se dio un fenómeno similar, aunque con

menor proyección hacia el resto del mundo por no contar con los suficientes recursos de expansión. Hubo una cantidad apreciable de artistas tangueros propios de países sud y centroamericanos, pero los que sin duda dominaban el panorama eran los rioplatenses. También habría de llegar el tango a Asia oriental: en Japón, por ejemplo, despertaría un fanatismo hoy célebre en el resto del mundo.

Pero la reciprocidad no era moneda corriente. Que Gardel cantase en francés, Libertad Lamarque en italiano o Mercedes Simone en portugués sólo pueden considerarse experiencias aisladas, sin ningún tipo de continuidad. De vez en cuando aparecían en el repertorio porteño unos pocos tangos (u otras especies) de origen extranjero traducidos al español; pero, a excepción de los temas de *jazz*, el resto no tuvo mayor repercusión.

La producción de tangos en el exterior fue increíblemente grande; incluso desconcertante para quien suponga que sólo suscitó interés en el Río de la Plata. Cantantes, orquestas, bailarines, compositores, letristas, y también discos, partituras, películas con inclusión de tangos, programas radiofónicos especialmente dedicados al género, y todo ello en grandes cantidades y en diferentes partes del mundo, dieron cuenta de aquella fascinación que logró expandirse en tiempos de Villoldo.

Pero que el género estuviese instalado exitosamente en otras latitudes (incluyendo algunas muy lejanas) no era sinónimo de evolución interna. A pesar de los buenos resultados y de notabilísimas excepciones, al promediar los años treinta se advertía cierta obstrucción o, en el peor de los casos, un estancamiento en su progreso musical y temático. Esta situación crítica no podía sostenerse durante mucho tiempo sin que se emprendiera una reformulación, de la cual, como veremos en el siguiente capítulo, el tango salió triunfante.



---

45 Rubén Pesce y otros, *La historia del tango: La Guardia Vieja*, t. III, Buenos Aires, Corregidor, 1977. 46 Ricardo Gallo, *La radio, ese mundo tan sonoro*, Buenos Aires, Corregidor, 1994. 47 Andrea Matallana, *Locos por la radio: una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947*, Buenos Aires, Prometeo, 2006. 48 Roberto Selles, *Tango nuestro*, Buenos Aires, Diario Popular. 49 *Antena*, 26 de enero de 1935. 50 Ernesto Sabato, *Tango, discusión y clave: con una antología de informaciones y opiniones sobre el tango y su mundo realizada por Tabaré di Paula, Noemí Lagos y Tulio Pizzini*, Buenos Aires, Losada, 1963, pp. 16-17. 51 Nicolás Stranger y Néstor Loyola, "Los concursos de tangos", en *Documentos e investigaciones sobre la historia del tango*, año II, nº 2, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones del Tango, 1995, pp. 83-108. 52 *El Plata*, Montevideo, septiembre de 1929. 53 César Maranghello, "El cine argentino: entre el mudo y el sonoro (1928-1933)", en *La mirada cautiva: cine y medios*, nº 4, Buenos Aires, Museo del Cine, 2000, pp. 49-87.

5455 Javier Campo y Ofelia Flores, *Tangos políticos: el libro de quejas del arrabal*, Buenos Aires, Ediciones Ciccus-Imago Mundi, 2014.

55

56 Pedro Ochoa, *Tango y cine mundial*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 2003, pp. 265-266.

57 Mr. & Mrs. Vernon Castle: *Modern Dancing: With many illustrations from photographs and moving Pictures of the newest dances for which the authors posed*, Nueva York, The World Syndicate Co., 1914, p. 86.

5. Así se baila el tango

Las nuevas demandas

Soy
el tango milongón
nacido en los suburbios
malevos y turbios.
Hoy,
que estoy en el salón,
me saben amansado,
dulzón y cansado.
Pa' qué creer,
pa' qué mentir
que estoy cambiado,
si soy el mismo de ayer.
Homero Expósito

Al promediar la década del treinta el tango se hallaba en otro momento crítico, producto de varios años seguidos de lo que podría considerarse como cierta "inercia artística". Algunos de sus artífices, más preocupados que otros por provocar un cambio, no conseguían, a pesar de sus esfuerzos, rescatarlo de la depresión en la que se encontraba. La producción sostenida no lograba revertir el panorama, cuyo horizonte se presentaba bastante oscuro; nadie lo admitía, pero comenzaba a sospecharse que el interés por el tango no duraría mucho tiempo más y que los consumidores pronto se dispersarían en busca de mayores novedades. No por casualidad varios cantantes y orquestas, alrededor de estos años, modificaron en sus repertorios la relación entre tangos y otras especies (en general música "latina": boleros, sones cubanos, sambas, aunque también ritmos de *jazz*) aumentando la cuota de estas últimas.

Así, en su intento por recuperar a su público, varios intérpretes tradicionales comenzaron a probar nuevas fórmulas, entre las que prevalecieron la expansión hacia el sonido “sinfónico” y el retroceso hacia formas de ejecución más primitivas.

Con respecto a la primera vía, aunque se la anunciara de esta manera, en la práctica terminó siendo sólo un eufemismo, ya que la supuesta expansión hacia el sonido sinfónico consistió, sencillamente, en sumar violines y bandoneones con el fin de ofrecer un sonido más “lleno” y, a la vez, incorporar otros instrumentos que no eran tan frecuentes en las orquestas típicas (violas, violonchelos, fagotes, oboes). Así, la orquestación se hacía menos desenvuelta, más suntuosa, siguiendo un concepto erróneo de “lo culto”.

Canaro, Firpo, De Caro y ciertas formaciones específicas, con arreglos de Enrique Delfino, Horacio Pettorossi o Julio Rosenberg, por ejemplo, presentaron el tango “sinfónico”, “polifónico”, etc. Estas orquestas numerosas eran económicamente insostenibles, por lo que sólo se reunían para actuaciones especiales (radios, teatros), o incluso únicamente para registrar discos. Ante la falta de una respuesta popular, la experiencia se discontinuó, para reaparecer sólo de manera esporádica y sin despertar gran interés.

En cuanto al retroceso hacia formas primitivas de ejecución, en los años treinta surgieron conjuntos evocativos de la Guardia Vieja que pretendieron presentar como novedad un estilo que ya estaba perimido desde hacía quince años. Sin embargo, contra todo pronóstico, varios de ellos prosperaron; no les fue nada mal, a pesar de no tener muchas posibilidades de amenizar bailes (aunque en algunos discos las etiquetas dijeran “especial para baile”, sus medios de difusión eran, por lo general, las grabaciones y la radio), y tampoco se expandían más allá de determinado nicho de oyentes. No requerían grandes inversiones ni altos costos: podían ser desprendimientos de una orquesta mayor, como Don Pancho y su Quinteto Típico, más adelante Quinteto Pirincho, que provenía de la orquesta de Canaro; o Roberto Firpo y su Cuarteto, después llamado Nuevo Cuarteto. Tuvieron continuidad incluso durante los años cuarenta; de hecho, el sello Victor promovió entre 1940 y 1942 el Cuarteto Típico los Ases (dirigido por Juan Carlos Cambón) para competir con los citados arriba, que grababan en Odeon. A

mediados de los treinta había varios trabajando en este estilo, incluyendo auténticos protagonistas de la Guardia Vieja.

Ninguna de estas propuestas logró torcer el movimiento, ni podían hacerlo: eran actividades subsidiarias de la orquesta típica corriente. La genuina renovación –apenas vanguardista, ya que fue una modernización basada en lo tradicional– llegó de la mano de la aceleración del ritmo y la multiplicación de estilos, con lo que empezó a notarse un fenómeno que hasta entonces no se había observado a gran escala: la gran diversidad de formas expresivas entre las orquestas, ahora muy diferenciadas entre sí.

Era notoria la fuerte tensión que se estaba viviendo en el tango, propia de una década caracterizada por sus búsquedas formales en franca transición hacia los estilos de los años cuarenta.

El ritmo se acelera

Para el tango, los años cuarenta quedaron inscriptos en el imaginario popular como “la década prodigiosa”, “la edad de oro”, “el período brillante”. Este exceso muchas veces suplantó el estudio minucioso, y las conclusiones de carácter sentimental se antepusieron a la búsqueda de los verdaderos motivos de esa consolidación. Pero ¿qué fue realmente lo que hizo que este decenio llegara a significar tanto para la historia del tango?

Antes de 1935 ya se notaba cierta necesidad de aumentar el tempo como forma de estimular a los bailarines (es decir, hacer mayor el número de pulsos por minuto que se deben tocar; en otras palabras, interpretar más rápido la pieza). La orquesta de Edgardo Donato, por ejemplo, ya lo hacía desde mediados de 1932, e incluso podría decirse que fue él quien en buena medida abrió las puertas para que, poco después, surgiera la marcación característica de los años cuarenta. Otras orquestas irían adoptando la nueva velocidad de ejecución, pero el verdadero *boom* lo provocó Juan D’Arienzo, sobre todo a partir de 1935, cuando, tras varios años sin grabar, volvió a hacerlo para Victor, multiplicando así su oportunidad de expandirse y obligando a los demás a actualizarse.

Sin embargo, el cambio general no se logró sólo a fuerza de

metrónomo. Hubo orquestas que no modificaron demasiado su velocidad de ejecución, mientras que otras –como ya señalamos– estaban tocando en forma acelerada desde antes. La verdadera transformación consistió en abandonar cierta gravedad, en hacer más "desenvuelto" el sonido, en permitir una mayor ductilidad en los arreglos.

A pesar de la fuerte novedad, hubo una transición de casi cinco años, un lustro crítico en el que surgieron nuevas orquestas, se adaptaron las que ya ostentaban una trayectoria y desaparecieron otras que no tuvieron la voluntad o los elementos necesarios para responder a un gusto popular que comenzaba a mutar. De ahí que el período 1935-1940 se presente como fluctuante si se analiza una u otra orquesta por separado; en conjunto, fue un lapso tan inestable como lo había sido el paso de la Guardia Vieja a la nueva entre finales de los años diez y principios de los veinte. La dirección, no obstante, fue clara: todo apuntó a una interesante (y necesaria) diferencia respecto del sonido que venía arrastrándose aproximadamente desde 1926.

Durante la segunda mitad de la década del treinta se enfatizó la diferenciación de estilos como otra forma de despegarse del conservadurismo. Como veremos luego, este cambio no sólo afectó lo puramente instrumental, sino también la parte cantada. Las propuestas orquestales se hicieron cada vez más complejas hasta que, a finales de los años treinta, los conjuntos con posibilidades reales de ser aceptados ya eran sólo aquellos que presentaban sonoridades claramente diferenciadas. Una orquesta que no lograba singularizarse, por más correcta que fuera en lo formal, perdía interés. No siempre desaparecía, pero sí veía disminuir de manera apreciable sus posibilidades de pugnar por una difusión masiva en un escenario altamente competitivo. Quedaba fuera del circuito de trabajo más atractivo, y sólo la gran demanda por parte de los bailarines conseguía que se mantuviera por un tiempo hasta que, de todas formas, terminaba disolviéndose.

Entre 1935 y 1940 se proyectaron los conjuntos que darían identidad a la década siguiente. Ya en los años cuarenta cada orquesta exitosa tenía su estilo propio, hoy identificable de modo mucho más sencillo que las orquestas de décadas precedentes.

A ciertos directores que habían comenzado antes, e incluso

mucho antes, a menudo se los acusó de no haber estado a la altura de los trascendentales cambios de la década; sin embargo, esto no debería aceptarse tan a la ligera. Un ejemplo es Canaro, quien en realidad llegó a este momento con un grado diferente de progresismo y conservando elementos propios de larga data. Lo mismo pasó con Firpo, cuya obra más recordada al frente de su orquesta es la que dejó entre mediados de los años veinte y comienzos de los cuarenta. De Caro y Cobián fueron casos similares. Por su parte, Lomuto, que encuentra su punto justo en los años treinta, se mantendría durante los cuarenta fuertemente apoyado en un ritmo vivaz, con armonizaciones de sonoridad identificable ("metálica"), aunque nunca demasiado alejada de las formas tradicionales. Hacia 1946 sus grabaciones comenzaron a espaciarse, y semejante contraste con respecto a la cantidad de una o dos décadas atrás obedeció no tanto a razones políticas, como se ha pretendido, sino a cierta inmovilidad ante la estética musical predominante por aquellos años, que lo llevó a una desactualización. Este fenómeno se observa en varios artistas del período 1945-1950.

Cuadro 5. Ejemplos de orquestas que comienzan su actividad antes de la crisis estética de mediados de los años treinta, y su nivel de incorporación de cambios

[illegible]	[illegible]
Francisco Canaro	[illegible]
Juan Carlos Cobián	[illegible]
Juan D'Arienzo	[illegible]
Julio de Caro	[illegible]
Carlos di Sarli	[illegible]
Edgardo Donato	[illegible]
Roberto Firpo	[illegible]
Osvaldo Fresedo	[illegible]
Francisco Lomuto	[illegible]

[*] Aunque para la época ya no lo tocaran y sólo se dedicaran a la dirección.

Cuadro 6. Ejemplos de orquestas que comienzan su actividad entre la crisis estética de mediados de los años treinta y la estabilización de los cuarenta, y sus propuestas de estilo

[illegible]	[illegible]	[illegible] [*]	[illegible]
Rodolfo Biagi	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Miguel Caló	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Lucio Demare	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Pedro Laurenz	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Enrique Rodríguez	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Ricardo Tanturi	[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]
Aníbal Troilo	[illegible]	[illegible]	[illegible]

[*] Aunque para la época ya no lo tocaran y sólo se dedicaran a la dirección.

Orquestas de arreglos sencillos

Entre los directores que detentaron un cambio muy notorio en torno a 1935 (realmente capaz de insertarse en el gusto del público, y susceptible de mantenerse en lo sucesivo), no puede dejar de citarse, en primer término, a Juan D'Arienzo. Violinista de limitadas aptitudes como ejecutante de su instrumento –pronto lo abandonó para concentrarse en su labor como director-empresario–, ya avanzados los años treinta evolucionó hacia un ritmo marcado, impuesto por sus primeros pianistas (Lidio Fasoli, Rodolfo Biagi, Juan Polito) y, con variaciones, se mantuvo durante bastante tiempo, representando a todas luces lo más atractivo de su carrera. [58] Es común decir que D'Arienzo "aceleró" el ritmo del tango en 1935; sin embargo, al escuchar atentamente la orquesta de Donato, esa idea queda desechada. Además, no existen registros del conjunto de D'Arienzo entre 1929 y 1935 que permitan notar su evolución.

Cuadro 7. Ejemplos de orquestas que inician su actividad más conocida durante la década del cuarenta[*] y sus propuestas de estilos

[illegible]	[illegible]
Alfredo Attadía	[illegible]
José Basso	[illegible]
Manuel Buzón	[illegible]
Ángel D'Agostino	[illegible]
Alfredo de Ángelis	[illegible]
Domingo Federico	[illegible]
Enrique Francini-Armando Pontier	[illegible]
José García	[illegible]
Alfredo Gobbi	[illegible]
Osmar Maderna	[illegible]
Ricardo Malerba	[illegible]
Sebastián Piana	[illegible]
Astor Piazzolla	[illegible]
Osvaldo Pugliese	[illegible]
Donato Racciatti[***]	[illegible]
Antonio Rodio	[illegible]
Francisco Rotundo	[illegible]
[illegible] Sánchez Gorio	[illegible]
Florindo Sassone	[illegible]
Héctor Stamponi	[illegible]

[*] En realidad, algunas de ellas tenían experiencia previa a esta década; no obstante, por sus características, quedarían identificadas como orquestas “de los cuarenta”. [**] Aunque para la época ya no lo tocaran y sólo se dedicaran a la dirección. [***] Orquesta activa principalmente en Uruguay.



Juan D’Arienzo. Fue llamado “El Rey del compás”. Su reaparición discográfica en 1935 marcó un antes y un después para el tango bailado.

Un emergente del estilo de D’Arienzo, profundizado en la forma de acentuar los tiempos, fue Rodolfo Biagi, quien había ingresado como pianista de la orquesta en diciembre de 1935 y ofreció una marcación muy personal. Sin embargo, para explotar toda su gama de recursos, Biagi necesitaría independizarse y formar orquesta propia, lo que ocurrió en 1938. Biagi presentó una orquesta típica

fuera de lo común, que en lo sucesivo ya no se apartaría de un estilo inconfundible: marcación “nerviosa” lograda con figuras de corta duración, base rítmica que con frecuencia alterna tiempos fuertemente acentuados con otros casi inaudibles, simpáticos adornos con las notas más agudas del piano, violines muy expresivos y bandoneones haciendo trémolo. Además, una característica en la que pocos han reparado: a diferencia de lo que constituye la práctica más habitual, en las partes cantadas muchas veces la orquesta repite como fondo la melodía del cantante.

El violinista Edgardo Donato y su conjunto tuvieron una muy buena aceptación entre el público desde que comenzaron a grabar en discos Brunswick, donde Donato codirigía, además, la típica Donato-Zerrillo. Las malas finanzas de la empresa, agravadas por la crisis económica de los años treinta, forzaron su cierre y el éxodo de la mayoría de sus artistas hacia otros sellos. Recaló en el estable Victor, para dar comienzo a lo más recordado de su trayectoria. Su estilo era sencillo, agradable y de mucha eficacia. Pero a partir de 1945 tiende a eclipsarse: su orquesta ya no respondía al gusto del público, ansioso por oír arreglos de una elaboración mayor a la que él podía ofrecer.

Bandoneonista activo al frente de distintos conjuntos propios desde los años veinte y con grabaciones a partir de 1933 y hasta su fallecimiento, no obstante su dilatada trayectoria Miguel Caló quedó asociado a la década del cuarenta. Había obtenido una interesante experiencia tocando a las órdenes de músicos como Francisco Pracánico y Osvaldo Fresedo; sin embargo, su personal estilo a la hora de formar su típica nada tuvo que ver con lo que hacían estos u otros maestros. Al principio sus arreglos fueron sólo “discretos”; correctos, pero sin brillo. Con el ingreso del violinista y arreglador Argentino Galván en 1937, la orquesta comenzó a tener un vuelo mayor y a ser mejor identificada tanto por sus características melódicas (así fuera el piano, el bandoneón o el violín el instrumento “cantante”) como por su original marcación rítmica. De 1940 en adelante registró un éxito masivo, al que contribuyó en gran medida la inteligente elección de sus vocalistas: de hecho, en su repertorio prevalecieron ampliamente los tangos cantados por sobre los instrumentales.

Por su parte, el pianista Ángel D’Agostino también tenía amplio

currículo, aunque comenzó a grabar recién en noviembre de 1940 y su carrera no fue continua (disolvió y rearmó su orquesta en varias ocasiones). Uno de sus músicos, el bandoneonista Ismael Spitalnik, la describiría con estas palabras:

> En enero de 1940 comencé con D'Agostino, y cuando hoy escucho las grabaciones observo que la orquesta sonaba criollita y sencilla. Justamente triunfó por su sencillez, por su lenguaje claro y simple, por el buen decir de su cantor Ángel Vargas, que le permitía al público entender perfectamente las letras. Además había elegido un fino repertorio, muy nostalgioso y muy distinto al de los demás.

El conjunto del bandoneonista Enrique Rodríguez alternaba tangos y demás ritmos "típicos" con canciones de la más diversa procedencia, adaptadas al gusto porteño, algunas veces alterando sus verdaderas bases rítmicas para favorecer el baile. No obstante, en ningún momento dejó de identificarse con el tango. Tras pasar por varias agrupaciones y labores de acompañamiento a cantantes, Rodríguez debutó en 1936 dirigiendo su propia orquesta y en noviembre de 1937 ingresó a Odeon, comenzando así una extensa serie que se prolongaría sin interrupción. Entre 1944 y 1946 tuvo un interesante giro estético con el ingreso de arregladores, pero pronto retornó a formas más sencillas.

Los comienzos del pianista Ricardo Tanturi se remontan a 1924, aunque recién empezó a hacerse conocido con la formación de un sexteto en 1933. En 1937 y 1938 llegó a grabar para Odeon, aunque sólo fueron dos placas. Su gran éxito se produjo con la incorporación del cantor Alberto Castillo, con grabaciones a partir de enero de 1940 para Victor: fue cuando la orquesta (discreta en sus arreglos) encontró un estribillista capaz de cantar en función de los bailarines. Más adelante lo reemplazó Enrique Campos, radicalmente distinto en su estilo, aunque con igual buena llegada entre el público.

Con el padrinazgo de Canaro, el pianista Alfredo de Ángelis debutó en 1941 al frente de su propia orquesta en el café Marzotto,

provocando un gran impacto en el panorama tanguero de entonces. El suyo no era un conjunto modernista, pero tampoco estrictamente tradicional. Funcional a los bailarines y sin cabida para virtuosismos instrumentales, casi siempre dependiente del magnetismo de sus cantores (mantuvo un cupo bajo de temas sólo orquestales), De Ángelis impuso pronto un estilo sencillo y muy agradable, caracterizado tanto por su particular combinación de células rítmicas como por el sonido "lleno", donde todos los músicos tenían presencia constante. Sin fórmulas complicadas, tuvo éxito desde su lanzamiento y logró mantenerlo. Los tangueros más exigentes llamaban a De Ángelis "la calesita", pues consideraban que sus arreglos simples siempre "daban vueltas" alrededor de un mismo recurso. Es cierto que, por lo general, las orquestaciones aparentan ser predecibles y bastante cíclicas (y que además, en efecto, los carruseles echaban mano a discos de De Ángelis), pero no por ello es necesario adherir a ese mote.

De etiqueta: los conjuntos más avanzados

El pianista Carlos di Sarli comenzó con su sexteto en 1928, para discos Victor, y prolongó su trabajo hasta agosto de 1931. A finales de 1938 armó una nueva orquesta, integrada esta vez por piano, tres violines, tres bandoneones y contrabajo. Entre 1949 y 1951 tuvo períodos sin actividad, para regresar con sus presentaciones en bailes y programas de radio, y a los discos como artista exclusivo de la marca Music Hall. Con el tiempo fue ralentando el ritmo, aunque sin variar la esencia de su estilo…

> …perfectamente definido, fundado en el infatigable quehacer de su largo oficio basado en el respeto religioso a lo escrito; no desfiguró las obras para adaptarlas a su estilo, ni usó remanidas muletillas para sortear dificultades armónicas. Como orquestador vistió al tango de etiqueta; lo enriqueció sin desvirtuarlo: ese es su mérito. Fertilizar

> armónicamente sin cambiar el espíritu representa serias dificultades: esa fue su virtud y en ella reposa su grandeza de músico. […] Fue el director que mejor plasmó la acentuación rítmica, a lo que sumó la energía de su mano izquierda y su secreto manejo de la pedalera, de donde brotaron los efectos más inesperados, logrando gran coloratura, que con su garra y fuerza interpretativa fueron los signos distintivos de su orquesta.[59]

Fresedo también respetaba en todo momento la partitura y tenía un alto concepto del trabajo de orquestador. Desde 1920, y en forma gradual, fue incorporando elementos del *jazz* e instrumentaciones fuera de lo corriente. Todo, con sutileza y buen efecto. En la primera mitad de los años veinte, mientras grababa para Victor, el suyo fue uno de los pocos conjuntos que "frasearon" los tangos; más tarde pasó a Odeon, empresa en la cual, a pesar de su constante producción, no pudo progresar al ritmo con que venía haciéndolo (de hecho su orquesta aquí suena correcta, pero sin brillo). Sin embargo, siguió teniendo un estilo reconocible, y lo mismo puede decirse de su siguiente experiencia, para discos Brunswick. Tras el cierre de esta empresa volvió a Victor (en 1933) y se mantuvo en ella hasta 1948; este fue, sin duda, su período de mayor lucimiento. En casi setenta años de labor, la constante de Fresedo fue hacer un tango de sobria prestancia, pleno de romanticismo, con equilibrio suficiente para no caer en la frivolidad y una dosificada presencia de cada instrumento.

Pedro Láurenz había desarrollado su formación como bandoneonista profesional en varias orquestas durante los años veinte. De ellas la que dejaría mayor huella fue la de De Caro, en 1924, donde le tocó compartir el rubro nada menos que con Pedro Maffia. Y si bien este dueto no habría de durar mucho tiempo (en 1926 Maffia se marchó de la orquesta), brilló lo suficiente para quedar en la memoria colectiva como una famosa línea de bandoneones. Los dos dejaron, incluso, algunos registros a dúo para discos Victor. En 1934 Láurenz se lanzó a dirigir por su cuenta, y formó un septimio –su primer pianista fue Osvaldo Pugliese– de clara filiación decareana, cuya característica fundamental era la fuerza. Las cadencias eran vigorosas y hasta desafiantes; su orquesta

parecía estar siempre bien firme aunque el cantor detallase una tragedia íntima.

Contratada en 1937 por Victor, a partir del segundo disco (los tangos *Arrabal* y *Abandono*) ya se aprecian claramente todos los elementos que identifican su estilo: arreglos de primera categoría, armonizaciones de sonido bastante cargado, potentes marcaciones bailables, adornos bien dosificados, algunos juegos con las células rítmicas y el volumen, bandoneón "rezongando" e impresionantes variaciones que denotan su natural virtuosismo. En 1943 pasó al sello Odeon.

La orquesta de Lucio Demare ha sido, por su excelencia musical, una de las más importantes; sin embargo, nunca logró un éxito masivo. Venía de ser pianista de la orquesta de Canaro y de conformar un trío junto a los cantantes Agustín Irusta y Roberto Fugazot, que tuvo bastante aceptación en Europa y buena parte de América, aunque pasó prácticamente inadvertido en la Argentina. Sus características principales fueron la marcación enérgica y el sonido con brillo, abundante y reforzado en los bajos, con arreglos del bandoneonista Máximo Mori. Se destacó, además, como musicalizador de películas (su hermano, el realizador cinematográfico Lucas Demare, era socio de la productora Artistas Argentinos Asociados).

> Mi orquesta tuvo una vigencia de diez años –dijo Demare en un reportaje de Osvaldo Soriano para el diario *La Opinión* en 1974–; un grupo muy bueno; había una línea, un repertorio. Eso hacía que yo tuviera mi público. El trabajo empezó a aflojar en el 48. Se empezaba a perder la radio y el músico se daba cuenta [de] que el atril no era un medio de vida con futuro. Entonces decidí trabajar con el piano, yo solo.

Osvaldo Pugliese fue un pianista "fogueado" desde muy joven en diferentes orquestas –Paquita Bernardo, Enrique Pollet, Firpo, Maffia–, hasta que formó, junto al violinista Elvino Vardaro, un sexteto de primera calidad musical, aunque sin lograr demasiado

éxito entre el público. Un tiempo después volvió a ponerse a las órdenes de otros directores –Láurenz, Caló– hasta que hacia 1936 se lanzó definitivamente por su cuenta.

Su orquesta no quedaría consolidada a pleno sino hasta mediados de 1939, con grabaciones para Odeon a partir de 1943. Desde entonces el sonido de Pugliese, con su peculiar manera de acentuar las notas dentro de cada compás, se volvió inconfundible. Fue el mejor continuador de la línea de Julio de Caro; en realidad, casi todas sus primeras interpretaciones se apoyaron ciento por ciento en el decarismo, aunque con marcados matices propios. Orquesta "del cuarenta" al fin, su funcionalidad para el baile la convirtió en una de las más populares de todos los tiempos. Como compositor, sus tangos más memorables son, sin duda, *Recuerdo* y *La Yumba*: el primero es de una complejidad melódica infrecuente para la época de su estreno (1926); el segundo es algo así como el espejo de su propia orquesta, pues fue creado para reflejar su estilo y no otro. Entre sus demás obras importantes (por ejemplo, *La Beba*, *Adiós Bardi*, *Recién*, *El Encopao*) merece destacarse *Negracha*, de 1948: quizás el primer tango en la historia al que realmente podemos considerar "de avanzada".

El tango: un imperio donde siempre brilla el sol

Desde finales del siglo XX, el tango configura un nuevo imperio donde siempre brilla el sol. Sin embargo, esta difusión universal está acotada y sólo una de las particularidades del género se ha generalizado y predomina: el baile.
Ir a bailar implica ir a la *milonga*, sustantivo que, según el uso y la costumbre, describe los lugares en que hombres y mujeres se funden en el abrazo. Es usual la presencia de "solos y solas".
Es importante analizar qué se baila. ¿Qué tangos se bailan? La respuesta es:

En general, tangos grabados; pasados por musicalizadores estables en cada salón de baile. Las

tandas suelen ser de cuatro tangos, con una cortina musical que permite deshacer la pareja para volver a empezar en otra tanda con una nueva.
La milonga –como género– y el vals ocupan un porcentaje menor.
Las tandas suelen repetirse a través del tiempo y en cada salón. Concurrir implica aceptar la previsibilidad.
Los bailarines prefieren tandas uniformes: una orquesta para cuatro temas. Esto define la elección de la compañera, asunto que, pese a la evolución del concepto de género, sigue dependiendo de la primera mirada masculina.

Las cuestiones formales descriptas no terminan de responder la pregunta. En su inmensa mayoría, se pasan y bailan grabaciones de orquestas de la denominada “década del cuarenta”, casi El Dorado del género. Y con esas orquestas los bailarines se sienten a gusto. Las razones son variadas.

Con la década del cuarenta, el tango se aprende a bailar. Los bailarines conocen los primeros pasos por medio de una enseñanza específica y prácticas que le dan el *brevet* para acceder luego al salón.
La enseñanza se hace sobre la base de estas orquestas. El oído se familiariza con esta estructura musical.
La enseñanza deja libertad para elegir los pasos. Sin embargo, se bailan pasos enteros manteniendo la coreografía, que deriva de lo aprendido. Es poco lo que se improvisa.
En este esquema, las orquestas de la década del cuarenta presentan las siguientes virtudes:

(i) Todas tienen una base rítmica que acompaña la base melódica. En el mismo tango se pueden hacer dos lecturas (o al menos escuchar y privilegiar alguna de ellas).
(ii) Seguir la base rítmica da certeza; es fija y suprime la pausa o improvisación.
(iii) La base melódica permite un juego de cadencias y

> suspensos creativos disfrutados en la pista.
> (iv) En todos los casos, al girar contrarreloj, los bailarines sienten que se expresan; son mirados y mimados, y los tangos del cuarenta son aptos para lo más y lo menos: no pierden su esencia.
>
> En dos palabras: clásicos, geniales.
>
> Norberto Ignacio Regueira[60]

Pero la mayor representación de las orquestas evolucionadas de los cuarenta la encontramos en el conjunto de Aníbal Troilo. Conviene aquí una ilustrativa anécdota que solía contar el dibujante y también cronista de tango Jorge Palacio. Él había comprado el primer disco de Troilo a los pocos días de haberse lanzado al mercado; varias semanas después volvió a pasar por el mismo comercio y el encargado le confesó que aquel había sido el único ejemplar vendido: el resto acababa de ser devuelto al distribuidor. Ningún otro cliente se había interesado por esa nueva orquesta. Esto ocurrió en 1938.

Es que los dos primeros temas grabados por Troilo (*Comme il faut*, de Eduardo Arolas, y *Tinta verde*, de Agustín Bardi) presentaban arreglos muy avanzados para la época y, en consecuencia, fueron incomprendidos. Pero desde esta placa inicial (y aislada, porque tras ella Troilo recién podría retomar su ciclo discográfico en marzo de 1941, y para otro sello), se nota un bandoneón que resume todo lo aprendido e incorpora su propia cuota de personalidad. El hecho de que no se entendiera respondió a causas más bien coyunturales. Extraña decirlo después de tantas décadas, porque su estilo suena hoy bastante clásico y seguramente ya lo era para los oídos de la década del cuarenta. Pero en 1938 Troilo se encontraba un paso adelante del resto, y si en 1941 ya quedó incorporado al canon fue simplemente porque en sus innovaciones no necesitó superar las escuelas de Maglio, Arolas, Ortiz o Láurenz.



Aníbal Troilo (“Pichuco”). Si el bandoneón tuvo un nombre que sintetizó las enseñanzas de cada uno de los grandes maestros, ese nombre fue el suyo.

Para explicar con claridad lo “bandoneonístico” del estilo de Troilo, hay que recurrir a ejemplos concretos: los que prodigó su música. Uno, y escogido no por azar, sino porque es suficientemente representativo, es el de la grabación de *La Maleva* por su orquesta típica, hecha para discos Victor el 9 de octubre de 1942. Sin desdeñar el análisis técnico, lo que prevalece es la recepción sentimental de este tango. Toda música discurre en el tiempo;

necesita tiempo para poder existir, y Troilo, con su bandoneón, consigue en *La Maleva* un instante de sublime belleza. Lo mismo puede decirse de *Toda mi vida*, *Tabernero*, *En esta tarde gris*, *Malena*, *Papá Baltasar*, *La Tablada*, *Inspiración*, *La Cumparsita*, *Quejas de bandoneón*; composiciones en las cuales el fraseo troileano destaca por lo atractivo y, así, cruzando los años hasta llegar a 1948, el clima de *Sur* llega a conferirle al tango una atmósfera onírica.

Se ha sostenido que las primeras interpretaciones de Troilo fueron "a la parrilla"; con esto se quiere decir que carecían de arreglos escritos, que los músicos simplemente acordaban poner acá y allá tal o cual cosa y salían a tocar únicamente con esas indicaciones. Esto no sólo es falso, sino que además ofrece una imagen demasiado empobrecida de la verdadera dinámica de la orquesta. En primer lugar, esa modalidad (la "parrilla") sólo era propia de las orquestas no profesionales, integradas por amigos que se reunían para hacer música por mero gusto. Pero ni Troilo ni ningún otro artista competente tenía este concepto de su propio arte; por el contrario: desde mucho tiempo antes, la necesidad de convertir en profesión lucrativa la actividad intelectual obligó a las orquestas a funcionar como pequeñas empresas y, como tales, no podían admitir desprolijidades ni en los resultados ni en la organización laboral ni en el aspecto contable. Siempre fue muy común creer que, en las orquestas conocidas, todos eran camaradas de bohemia que se reunían felices para tocar. Para los reportajes era conveniente mostrarse así, pero en la realidad los músicos tenían recibos de sueldo, telegramas de despido, sindicatos, balances e informes de auditores. Más aún, el más poderoso argumento en contra de esa supuesta "parrilla" de Troilo surge de escuchar los discos de aquel período. En ellos se verifica que las orquestaciones son de tal complejidad que no podrían haber surgido únicamente tras un sencillo intercambio de palabras con el director, por más oficio que tuvieran los músicos. En los tangos interpretados por él, cada instrumento ocupa una posición muy estudiada; hasta el último adorno ha sido meditado. Finalmente, y para despejar en forma definitiva toda duda, cabe aclarar que *se conservan* notaciones orquestales escritas de puño y letra de Troilo para temas muy tempranos. Nada quedaba librado al azar.

La actividad poética acompaña la renovación

Un poeta dominante en los años cuarenta fue Homero Manzi. Ya en la perfección de su carrera, crea *Ninguna*, *Mañana zarpa un barco*, *Barrio de tango*, *Tal vez será su voz*, *Fuimos*, *El último organito* y *Discepolín*, entre otros.

En 1942 un tango suyo provocaría un cambio importante. Se trata de *Malena*, con música de Lucio Demare. Su primera grabación, a cargo de la orquesta de Aníbal Troilo, con la voz de Francisco Fiorentino (disco Victor, 8 de enero de 1942), es una de las más perfectas de toda la historia: se aprecia allí una combinación exacta de orquesta, cantante, autor, compositor y arreglo.

Tu canción
tiene el frío del último encuentro.
Tu canción
se hace amarga en la sal del recuerdo.
Yo no sé
si tu voz es la flor de una pena.

De Manzi son, también, ciertos versos semejantes a visiones de un ensueño, como se aprecia en:

Tu melena de novia en el recuerdo
y tu nombre florando en el adiós,

de la primera estrofa de *Sur* (1948). Son estos los trazos que permitirían, veinte años después, la llegada de otros poetas que explotaron el recurso de la imagen onírica.

Cátulo Castillo, hijo de José González Castillo, es otro de los poetas característicos de esta fase. Su comienzo fue como pianista, allá en su primera juventud, cuando puso música de tango a las letras de su padre, de Alberto Franco o de Nicolás Olivari; aunque ya en 1925 Gardel le había grabado su *Caminito del taller,* con letra y música propias. Como en el caso de Manzi, fue la década del

cuarenta la que mejor caracterizó a Cátulo, quien eligió siempre una manera naturalmente evocativa para decir sus cosas: desde el metafísico *Tinta roja* hasta *Café de los Angelitos* y *María*; después, en los años difíciles para el tango, el público confirmaría su solidez al tararear *Patio mío* y *La Calesita*.

Cupo a Homero Expósito aportar, con un visible y encumbrado refinamiento, alegorías extremadamente modernas para el tango de aquella época. Tal vez parezca más inocente en *Al compás del corazón*, que fue de sus primeras obras en difundirse, pero ya se aprecia con claridad a partir de *Tristeza de la calle Corrientes*, *Percal*, *Farol*, *Yuyo verde*, *Trenzas* y, sobre todo, de *Naranjo en flor* (varios con música de su hermano Virgilio). Algunas de sus letras dan la impresión de un ultraísmo menos propio del tango que de una revista literaria española de 1920; sin embargo, el uso de formas verbales extrañas les otorgó una inquebrantable perdurabilidad.



Homero Manzi, consagrado por un amplio sector del público y de la crítica como el mayor poeta del tango de todos los tiempos.

Hijo del legendario autor de *Mi noche triste*, José María Contursi dedicó la mayor parte de su obra a la temática del amor imposible. Con una poesía habitualmente desnuda del lunfardo cuantioso de su padre –por lo cual no existiría una continuidad estilística entre uno y otro–, en las variantes de *Gricel*, *Toda mi vida*, *En esta tarde gris*, *Verdemar* o *Cristal* (y algo antes en *Vieja amiga*) comunicó su propia melancolía con un idioma educado; y si bien no se dan en este Contursi los tropos excelsos de Manzi o de Expósito, tampoco se

notan las ilimitadas jergas delictivas de la generación que lo precedió.

Otros poetas relacionados con esa modalidad intermedia, desprovista tanto de lunfardo como de complicaciones simbólicas, fueron Carlos Bahr, iniciado algunos años antes, quien se destaca por *No te apures Carablanca*, *Mañana iré temprano*, *Corazón no le hagas caso* y *Soledad la de Barracas*; Héctor Marcó, de comienzos más lejanos todavía, con el romanticismo de *Esta noche de luna*, *Nido gaucho* y *Corazón*; Leopoldo Díaz Vélez, con uno de los grandes triunfos bailables de entonces: *Muchachos comienza la ronda*, y el llamado “Hombre gris de Buenos Aires”, Julián Centeya, fundamentalmente con *La vi llegar* y *Claudinette*.

A la vez, en esta época surgió un evidente antagonismo, que alcanzó –y sobrepasó– la década siguiente. Letras con menores pretensiones, destinadas a un público nada afecto a las imágenes elaboradas, dieron a la poética tanguera una modalidad sencilla y, a veces, hasta vulgar. Curiosa dualidad la del cuarenta, porque en estos tangos hubo de todo: apología del delito, entusiasmo por lo ordinario, emoción folletinesca, risa de los defectos ajenos y hasta provocación. Y de la simpleza inocente, a veces tergiversada, de Marvil (n. Elisardo Martínez Vila) con *Así se baila el tango* y *Buzón*, o de la lacrimógena musa de Reinaldo Yiso en *El sueño del pibe* y *Cuatro líneas para el cielo*, o de los módicos rudimentos expresivos de José Rótulo en *Pastora* y *Pregonera* se pasaba, sin más trámite, al golpe de puño de Carlos Waiss en *Bien pulenta* y *Cartón junao*.

Letras que ruborizan… a la censura

Cuando apenas habían transcurrido diez días del golpe de Estado del general Arturo Rawson (4 de junio de 1943) y sólo siete desde la asunción del presidente de facto Pedro Pablo Ramírez, la Dirección General de Correos y Telégrafos informaba en su boletín que se creaba el Consejo Superior de Transmisiones Radiotelefónicas (resolución nº 6419 DR), que tenía por objeto

> mejorar la calidad de las transmisiones radiotelefónicas de todo el país, depurándolas de los vicios y defectos de que adolecen actualmente […], para no descuidar ni un instante cuanto pueda afectar la cultura del país.[61]

El 19 de junio otra resolución (nº 6869 DR) reglamentó su funcionamiento y creó tres divisiones fiscalizadoras; la primera de ellas comprendía a la poesía dentro del rubro “Literatura”, con la aclaración de que estaban incluidas las letras musicales.[62] En otros términos, se oficializaba la censura del contenido de las canciones. De aquí en más las obras deberían ser sometidas al juicio de los funcionarios de turno (con responsabilidad expresa de velar también por la ortografía), quienes tenían un plazo de cinco días para expedirse, ya sea aprobándolas, observándolas con sugerencias de cambios o rechazándolas de plano si correspondía. La Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC) reaccionó rápidamente: el 28, sus directores elevaron una nota al teniente coronel Aníbal Francisco Imbert –autoridad máxima del Correo– en la que expresaban su preocupación por el asunto, ya que veían en la restricción total una amenaza de asfixia para la expresión vernácula. No obtuvieron resultados.

Para el tango, censuras y vetos no eran novedad. Por ejemplo, *Chorra*, *Qué vachaché* y *Esta noche me emborracho*, tres tangos de Discépolo, durante un tiempo no pudieron difundirse por radio a causa de una medida de febrero de 1929 del Ministerio de Marina (de quien dependían entonces las radiocomunicaciones). Luego, a partir de 1933 se impuso un reglamento, reforzado en 1935, prohibiendo el uso de “modismos que bastardeen al idioma” y “la comicidad de bajo tono que se respalda en remedos de otros idiomas, equívocos, exclamaciones airadas, voces destempladas, etc.”.[63] En 1938 también surgieron alarmas parecidas.

Pero la nueva disposición de 1943 redoblaba todas las apuestas anteriores.

Ante la amenaza de perder ingresos en concepto de regalías por impedirse la circulación de ciertas obras (que, si bien ya tenían su antigüedad, comercialmente aún estaban muy bien instaladas), hubo autores que respondieron con rapidez modificando el contenido de letras que durante años la gente había escuchado sin

ruborizarse. Como adaptadores de obras de autores fallecidos oficiaron algunos intérpretes interesados por mantener esas piezas dentro de su repertorio. Las partituras se publicaban con una leyenda que daba cuenta de la aprobación de Radiocomunicaciones para su libre difusión.

Hay ejemplos conocidos de tangos célebres afectados por estos cambios: *Muchachos se armó la milonga* por *Muchachos comienza la ronda* o *Qué lindo es estar metido* por *Qué lindo es enamorarse*. *La casita de mis viejos* fue grabado por su compositor, Juan Carlos Cobián, como *La casita de mis padres*. Para el caso del viejo tango *El bulín de la calle Ayacucho*, el autor del poema, Celedonio Flores, optó candorosamente por *Mi cuartito*. Francisco García Jiménez modificó parte del contenido de una obra suya que también tenía sus años, *Farolito de papel,* para la grabación a cargo de José García y sus Zorros Grises. Con *Los mareados*, Cadícamo hizo su propia purificación: *En mi pasado*.[64] De todas formas, hubo ciertas ediciones que se retiraron de circulación para volver a publicarlas con modificaciones: un caso fue el de *Tal vez será mi alcohol,* de Lucio Demare, que había sido grabada en mayo de 1943, pero distribuida cuando ya estaba en vigencia la resolución; así, fue sacado de la venta y vuelto a grabar en septiembre como *Tal vez será su voz*.

Para un género cuyo lenguaje se nutría del lunfardo, semejante mordaza significó un retroceso. Irónicamente, uno de los funcionarios designados para dar cumplimiento a la normativa tenía un pasado muy tanguero: Vicente Crisera, quien había sido estribillista nada menos que de la Orquesta Típica Victor.

El acatamiento a la resolución fue relajándose durante los primeros meses del gobierno de Juan Domingo Perón. Sin embargo, continuó de hecho hasta por lo menos 1949, año en que todavía aparecían versiones censuradas de las letras de *Mi noche triste* (en la grabación a cargo de la orquesta de Florindo Sassone) y de *Al pie de la Santa Cruz* (Alfredo de Ángelis). Para el primer ejemplo basta con observar el verso inicial: “Percanta que me amuraste” pasó a ser “Muchacha que me dejaste”. En el segundo caso, el poema original aludía a un reclamo social (huelga, hambruna, bajos salarios, leyes injustas, castigo desproporcionado), pero ahora se había convertido en una vulgar pelea entre borrachos (farra, alcohol en demasía, una

gresca, detención y condena merecida). Una comisión de la SADAIC se entrevistó con Perón en 1949 y, tras un encuentro cordial, se logró la distensión; pero recién en 1953 el asunto quedaría totalmente superado al promulgarse una nueva ley de radiodifusión.

El tango en Montevideo

Mientras el desarrollo del tango orquestal tenía por centro a Buenos Aires, Montevideo no acompañó esta evolución en la misma medida. En Uruguay prevalecieron los conjuntos que tendían a hacer un tango más bien llano, apoyado casi exclusivamente en su base rítmica, sin demostrar desvelos armónicos o melódicos, siguiendo –y quizá degradándolo un poco– el modelo de D'Arienzo.

> Existen miles de razones para hermanar Buenos Aires y Montevideo sin necesidad de convocar a un aquelarre que, por artificioso, no resiste análisis alguno. E incluso, con el humor de Leopoldo Marechal, podemos polemizar (al igual que en el debate sobre la existencia del *Homo neocriollo*) acerca de la existencia del propio *Homo rioplatensis*, que bien puede representarse en un antropoide de pulgar oponible, bebedor de mate según la descripción de Ameghino. No obstante este antecedente en común para porteños y montevideanos, la pronta bifurcación de la especie en dos ramas nos hace hoy preguntar a qué se refieren exactamente quienes aluden que el tango forma parte de una cultura "de ambas orillas" o "rioplatense"; expresiones que por lo general se utilizan cuando no se sabe muy bien qué decir.[65]

No desconocemos que en la capital oriental ya había actividad tanguera desde el siglo XIX. Tempranamente pueden hallarse lugares de baile, cafés con orquestas y alguna confección artística. Lo que no hallamos son verdaderos hitos, porque a partir de hechos

fundacionales primarios que encontraron su punto máximo de referencia en el estreno en Montevideo de *La Cumparsita,* del uruguayo Gerardo Matos Rodríguez, interpretada por la orquesta de Roberto Firpo (pianista argentino), todos los procesos trascendentales que tuvo el tango fueron acontecimientos porteños. Lo fue la aparición de la orquesta típica y su afianzamiento en torno a los años del Centenario y, como vimos, estuvo asociada a la incorporación del bandoneón, a la renovación del repertorio, a la divulgación de músicos y autores cada vez más jerarquizados (entre otros, Eduardo Arolas, Juan Maglio y Agustín Bardi) y al desarrollo de la fonografía; sucesos que, también, fueron indiscutiblemente porteños. Como lo serían tiempo después la producción poética a partir de *Mi noche triste*, las fuentes y el punto de expansión de un cantor como Gardel, las transformaciones orquestales en torno a la década del veinte, y las preocupaciones melódicas y armónicas propias de un Fresedo o un De Caro.

El tango tuvo aportes notables, incluso fundamentales, de artífices uruguayos. Sin embargo, el desarrollo de todos ellos se produjo sin excepción en la ciudad de Buenos Aires. Por su parte, las orquestas montevideanas mantuvieron una base elemental, que no acompañó la evolución del tango, seguramente obedeciendo al gusto popular. Pero hasta la orquesta que mejor interpretaba ese estilo –la de Juan D'Arienzo– era argentina.

Un representante de esta corriente fue Donato Racciatti. Imposible poner en entredicho su éxito: el tango oriental de la última mitad del siglo XX estuvo marcado, incuestionablemente, por su presencia. Sin embargo, en su sonido brillante y su invariable ritmo bailable no había cabida para mayores elaboraciones. Tales características fueron aceptadas y sostenidas durante décadas por un amplio sector del público de ambas orillas del Plata, que sólo toleraba el tango de efecto rápido y sin complicaciones. Quiere decir que buena parte de la personalidad de las orquestas orientales provino de sus cantores y no tanto de sus formas.

Lluvia de estrellas en la segunda mitad de los años cuarenta

Para todos, Alfredo Gobbi hijo fue “El violín romántico del tango”: así figuraba en las etiquetas de los discos a 78 rpm. Pero lo que pudo ser un mero encasillamiento terminó convirtiéndose, en la práctica, en un modo de describir sus características. Aunque, en realidad, antes que romanticismo, lo que prevalece en sus arreglos es una “fuerza” notable, con el piano como sólido instrumento conductor. Lejos de apoyarse exclusivamente en un ritmo sostenido o en golpes de efecto, hay en todo momento una delicadeza y un buen gusto que resaltan lo emotivo de cada obra. De esta manera, Gobbi conseguía destacarse incluso en tangos de humilde factura.

La orquesta de Miguel Caló fue semillero de otras, surgidas en los años cuarenta, más avanzadas en sus propuestas. Su bandoneonista, Domingo Federico, apareció con conjunto propio en plena década y fue rápidamente reconocible por su singular marcación rítmica, cosa que también se aprecia en sus composiciones: *Saludos*, *Percal*, *Al compás del corazón*, *Yuyo verde* o *Tristezas de la calle Corrientes*.

Enrique Francini y Armando Pontier fueron otros dos desprendimientos de la orquesta de Caló (violinista y bandoneonista, respectivamente) que se lanzaron por cuenta propia, en este caso, asociados. A mediados de la década decidieron formar una orquesta intentando diferenciarse de lo que venían haciendo con Caló, ya que sus propuestas estaban enroladas dentro de una tendencia renovadora, con mejores posibilidades de demostrar su virtuosismo, aunque sin perder el carácter bailable. Esto los emparentaba musicalmente con otros directores popularizados en la segunda mitad de los años cuarenta, entre los cuales el ejemplo más claro fue Gobbi.

El pianista Osmar Maderna también salió de las filas de Caló. En 1945 se alejó para dirigir su propia orquesta típica y, si bien no tuvo mucha continuidad, sirvió de plataforma para un segundo intento, más fructífero, cuando rearmó el conjunto. Al poco tiempo consiguió grabar un puñado de temas en Montevideo. Y de regreso en Buenos Aires continuó en RCA Victor, donde desplegó todo el potencial de su personalísimo estilo demostrando poseer una digitación fuera de lo común. Fue el creador de un tango diferente, que rara vez volvió a repetirse. Aún hoy se lo recuerda por sus “tangos-fantasía”, como *Concierto en la luna*, *Lluvia de estrellas*,

Escalas en azul (los tres, de su autoría) o la adaptación en tiempo de tango del interludio musical de Rimski-Kórsakov *El vuelo del moscardón*.

Formado en las filas de Troilo, la trayectoria de Ástor Piazzolla como director comenzó cuando el cantor Francisco Fiorentino decidió lanzarse como solista, para lo cual convocó al joven bandoneonista para que condujera su acompañamiento. Su desarrollo personal hizo que ya en 1946 presentase su propia orquesta, todavía bastante tradicional, aunque se las ingeniaba para dotarla de arreglos fuera de lo común. Con ella grabó en Odeon hasta 1948. Durante los años cincuenta dejó algunos discos más en el sello Tk; para entonces, sus orquestaciones poseían una identidad progresista reconocible, que se afianzaría en lo sucesivo.

Orquestas en la oscuridad

Al mismo tiempo que las orquestas consagradas, en un mesurado segundo plano hubo todo el tiempo, pero más en los años cuarenta, una abundante actividad de orquestas “menores”. Quien repase anuncios de bailes en periódicos de la época comprobará esta afirmación: decenas de conjuntos a la sombra de los grandes, en ocasiones dirigidos por músicos cuyo vago renombre provenía de haber pasado por otras agrupaciones; directores muy laboriosos, pero no alcanzados por la fortuna publicitaria (a veces, por no haber adquirido un estilo propio destacable; en otras ocasiones, simplemente por no llegar al registro grabado). Varios obtendrían su reivindicación diez años más tarde; otros, no la lograrían nunca.

Las grabaciones de algunas de estas orquestas “ocultas” tuvieron en su momento baja tirada y mínima demanda, por lo que las producciones individuales fueron exiguas. Años después, ciertas reediciones las volvieron un poco más conocidas, pero se trata de un efecto muy posterior: no debe exagerarse el alcance real que tuvieron en su competencia por el público.

El bandoneonista Ricardo Francisco Malerba tuvo una orquesta sencilla, sin demasiada elaboración, aunque de ritmo atractivo y con un vocalista (Orlando Medina) de fuerte personalidad. En aquel

momento se rumoreó que su lanzamiento había sido un intento de Odeon de competir con la orquesta de D'Arienzo, que estaba en Victor; si realmente fue esta la intención –lo dudamos–, es innecesario decir que resultó una apuesta fallida. Es más, para el segundo disco de Malerba hubo que esperar prácticamente un año. Sin embargo, a partir de allí las placas salieron con un poco más de regularidad.

El pianista Manuel Buzón apareció en el catálogo de Odeon en los primeros meses de 1942 como director tanto de conjuntos propios como de acompañamiento de cantores. Tenía una experiencia más sólida que la de Malerba, era mejor compositor y años antes había obtenido alguna repercusión en España. Su orquesta de los años cuarenta tenía un ritmo y un sonido sugestivos, que, con el correr del tiempo fueron evolucionando en forma notoria. Grabó sólo durante un año: de febrero de 1942 a febrero de 1943.

En mayo de 1943 comenzó a grabar con su típica Antonio Rodio, violinista de excepcionales condiciones (era concertino de la orquesta del Teatro Colón) y una larga trayectoria en el tango. Incluso había acompañado a Gardel en algunos discos. Su orquesta tenía arreglos bien trabajados, pero a pesar de su calidad nunca logró una aceptación masiva. Luego de un año y medio, en agosto de 1944, Odeon le canceló la serie. Continuó su carrera en Chile, país en el que se radicó.

Más suerte le cupo a José García, violinista de formación académica y con conservatorio propio. Tras haber organizado diferentes conjuntos, en 1936 armó una orquesta en la que reunió a alumnos y músicos profesionales con el objeto de tocar repertorio popular, y entre enero de 1942 y abril de 1945 grabó para Odeon. Al estudiar las grabaciones de esta orquesta por orden cronológico, se aprecia claramente su evolución tanto en las instrumentaciones como en la elección del repertorio: en los primeros discos se nota cierta inclinación por los arreglos simples y la alternancia de tangos sencillos con ritmos diversos, al estilo de conjuntos como el de Enrique Rodríguez; pero con el correr de los meses tiende a estabilizarse en tangos más elaborados, con orquestaciones que, si bien no salen de lo tradicional, progresan hacia sonoridades mejor trabajadas. Así es como, a pesar de su discografía relativamente

breve (cuarenta temas, repartidos en sólo tres años y medio), en sus últimos registros, hacia 1945, ya alcanza una interesante madurez expresiva.

La figura del cantor de orquesta

En cierta forma, en la actualidad, el público no especializado tiende a colocar a los estribillistas de la primera mitad de la década del treinta dentro de un plano donde pocos se destacan, ofreciendo así un aspecto general chato y artísticamente poco interesante. Esto se debe a que, tal vez, los juzgan con parámetros de estilo que no son los propios de ese tiempo. Sin duda, para su época, estos cantantes tenían un buen rendimiento, pero estaban resignados a ser un instrumento más de las orquestas, sin posibilidades de sobresalir: a menudo, sus nombres ni siquiera figuraban en las etiquetas de los discos (para diferenciar las grabaciones puramente instrumentales de aquellas que tenían parte cantada, la leyenda habitual decía "con estribillo cantado", y nada más). En honor a la verdad, conviene señalar que muchos profesionales sólo tenían cualidades suficientes para cumplir la breve parte cantada de una interpretación orquestal; si hubieran tenido que cantar el tango entero, sus limitaciones habrían sido evidentes. Fue lo que pasó con muchos que intentaron dar el salto de cantores de orquesta a solistas.

Los estribillistas tuvieron evoluciones muy dispares. En sus comienzos, Carlos Dante mantuvo actividades paralelas como cantor de orquesta y por cuenta propia, aunque sin peculiaridades que lo hicieran realmente notable hasta ya entrados los años cuarenta. Pasó por las formaciones de Francisco Pracánico, Anselmo Aieta, Juan D'Arienzo y Francisco Canaro, entre otras, y en Europa fue cantante de Rafael Canaro y Manuel Pizarro. Identificado con una línea magaldiana, integró el dúo Dante-Noda (valorado por los coleccionistas, pero de poca relevancia para una perspectiva histórica), y recién encontró su punto justo a partir de 1944 al ingresar en la orquesta de Alfredo de Ángelis, con quien logró destacarse.

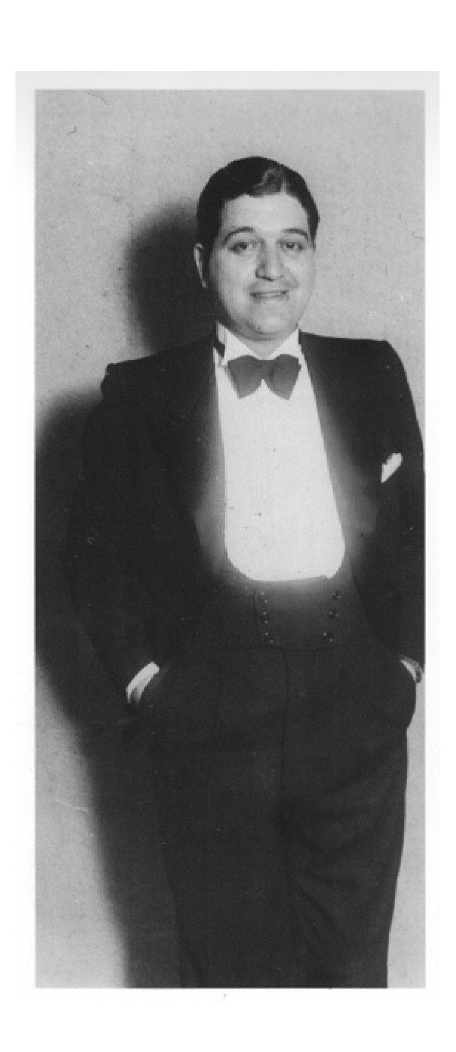
Dentro de la misma generación de Dante, Francisco Fiorentino

fue un caso similar. Si bien comenzó como bandoneonista, esporádicamente alternó su actuación como cantor; a comienzos de 1928 ingresó como músico a la orquesta de Canaro y, enseguida, comenzó a grabar como estribillista. En ambos roles o sólo como estribillista trabajó también en las orquestas de Juan Carlos Cobián, Roberto Firpo, Juan D'Arienzo, Ángel D'Agostino, Típica Victor, Pedro Maffia, Minotto di Cicco, Roberto Zerrillo y otras. En julio de 1937 debutó como cantor de la orquesta de Aníbal Troilo en el cabaret Marabú, iniciando así su período de mayor productividad. En realidad, ya desde la época en que trabajaba con Maffia (1931), presentaba rasgos propios que permitían identificarlo con claridad, pero fue con Troilo y en los años cuarenta cuando alcanzó su más destacado momento expresivo.

Ángel Vargas es otro modelo contemporáneo de Dante y Fiorentino. Con un estilo orientado hacia el de Ignacio Corsini, aunque tomando como referencia (según sus propias declaraciones) a Santiago Devin, progresó hasta debutar profesionalmente en 1930 como vocalista de la orquesta Lando-Matino; en 1931 cantó para el conjunto de José Luis Padula y, luego, integró el cuarteto de Armando Cosani. En 1932 se vinculó con el conjunto D'Agostino-Mazzeo, en el que estableció una relación con el pianista que sería muy provechosa. En 1938 fue convocado para registrar como estribillista algunas partes cantadas en discos de la Orquesta Típica Victor y la misma empresa Victor le dio la oportunidad, al año siguiente, de grabar su primer disco como solista, que no tuvo mayor repercusión. En 1940 D'Agostino (ya finalizada su sociedad con Mazzeo) comenzó a grabar y llevó como cantor a Ángel Vargas; el éxito fue inmediato y, en adelante, ambos quedarían identificados como director y cantor.

Si bien Dante, Fiorentino y Vargas son ejemplos similares de transiciones exitosas, no representan plenamente lo ocurrido a partir de mediados de los años treinta. Pero muchos otros músicos –como Roberto Díaz, Antonio Buglione, Luis Díaz, Juan y Pedro Lauga, Luis Scalon, Félix Gutiérrez, Vicente Crisera y Nicolás Gianastasio– comenzarían un marcado declive hasta quedar relegados y casi sin posibilidades de reinserción. Este eclipse general fue lógico. Para mediados y finales de los años treinta, acompañando el proceso que estaban haciendo las orquestas, los

estribillistas avanzaron hacia formas de expresión menos genéricas. Así, quienes empezaron a sobresalir fueron los estribillistas con mayor “personalidad”, que obligaron a los de la antigua camada (los más “generales”) a adaptarse o desaparecer. Otros cantantes de orquesta –como Carlos Varela, Teófilo Ibáñez, Fernando Díaz, Jorge Omar, Roberto Maida y Ernesto Famá– conseguirían destacarse un tiempo más, pero sin demasiada proyección durante la década siguiente: fueron quienes por sus condiciones y su acento reconocible lograron su apogeo cuando todavía no estaba muy claro hacia dónde evolucionarían los estribillistas. Y esta transición es, justamente, el marco en el que hoy debe entendérselos.



Francisco Fiorentino, un cantor que logró matices muy personales, sin duda influidos por su experiencia como bandoneonista.

Mucho más que un estribillista

Ante un sonido francamente renovado, las orquestas debieron ofrecer complementos vocales que estuvieran a la altura de ese cambio. Hemos mencionado a Dante, Fiorentino y Vargas, que venían con sendas experiencias de otra escuela, como casos de readaptación inteligente. Los otros nombres destacados fueron novedades propias de este período y, en consecuencia, contaban con una ventaja: sus primeros pasos como cantantes los habían dado en tiempos críticos para el género, por lo que ya sabían que sólo lo novedoso les garantizaría cierta permanencia.

El hallazgo de un vocalista adecuado podía demandar cierto tiempo al director de orquesta. Es decir que las combinaciones exitosas de orquesta y cantante no fueron azarosas, sino fruto de una paciente búsqueda. El cantante debía reunir, además de su profesionalismo, algunos requisitos que, hasta entonces, no habían sido fundamentales: tener un sello distintivo mucho más ostensible y una capacidad de simbiosis total con la orquestación. A tal grado llegó esto que no sólo los cantantes debían adaptarse a la orquesta, sino que muchas veces la propia orquesta debía ajustarse al cantor. Así, la aceptación por parte del público de la mayoría de los conjuntos de los años cuarenta dependió, en buena medida, de la personalidad del cantante de turno y de la capacidad de la orquesta de acomodarse a él.

Las orquestas, por lo general, contaban con uno o dos cantores permanentes y, en ciertos casos, con tres. No siempre la cantidad de vocalistas estuvo asociada a la rentabilidad económica de la orquesta, ya que algunos conjuntos de segundo orden pudieron tener dos, mientras que hubo grandes orquestas que por temporadas enteras sólo contaron con uno. Duplicar el rubro vocal podía ser una utopía para los conjuntos que recién comenzaban o para

aquellos que tenían un radio de actuación modesto, aunque a veces lo lograban; en cambio, no todas las orquestas “fuertes” consideraban estrictamente necesario mantener a dos cantores todo el tiempo.

Donde había dos vocalistas era corriente que sus estilos fueran complementarios, para lo cual se les asignaba un repertorio característico a cada uno. En ocasiones se convocaba a otros cantantes, pero únicamente como figuras invitadas; incluso podían participar sólo para grabar el disco, sin actuar en público.

Jerarquizados en sus puestos, de a poco los estribillistas comenzarían a cantar no sólo el estribillo (generalmente la “parte II” de las partituras), sino que les serían asignadas otras secciones: los patrones podían variar entre cantar I y II, o I y II con repetición de II como cierre, o I y II con fragmento o totalidad de I-bis como cierre, entre otras variaciones posibles. Durante un tiempo continuó llamándoselos “estribillistas”; pero lo cierto es que, todavía sin llegar a interpretar el tango completo, ya cantaban mucho más que el estribillo.

Cabe destacar que la del cantante de orquesta fue, en todo momento, una actividad preponderantemente masculina.

Alta rotación

La aceptación los lanzaba al estrellato, por lo que la rotación de los cantantes de orquesta se hizo inevitable. Por regla general, su primera tentación era convertirse en solistas; un salto peligroso porque, al no tener el marco de la orquesta “madre”, el cantante perdía el cincuenta por ciento de su garantía de éxito. Sin embargo, varios (en distintos momentos, Alberto Castillo, Alberto Marino, Ángel Vargas, Jorge Vidal, Alberto Podestá y Julio Sosa) lo lograron. Otros (como Francisco Fiorentino) tuvieron cierta notoriedad inicial, para luego verse obligados a retornar a su antigua condición si querían continuar trabajando. Un tercer grupo permanecieron como solistas, con una aprobación moderada, imposible de comparar con la que habían obtenido en sus tiempos de cantantes de orquesta (por ejemplo, Enrique Campos y Raúl

Berón).

Aunque en el ideario del tango algunos cantores quedarían asociados con determinadas orquestas, esta suerte de "binomios" (créase o no, así se los llegó a definir) sólo refleja un momento preciso, a menudo breve. En una línea histórica de sólo dos décadas a partir de 1935, la rotación de cantantes resulta muy alta.

Esta característica se observa mejor desde el punto de vista de las orquestas. Los ejemplos que siguen son de por sí elocuentes. Nótese, en especial, cómo muchos nombres reaparecen una y otra vez.

En 1941 el punto exacto del fraseo lo tenía Fiorentino en la orquesta de Aníbal Troilo. Castillo, en la de Tanturi, daría un paso más con recursos como la certera prolongación de las vocales, algunas leves exageraciones, y juegos con la coloratura y la intensidad de su voz. Hasta parecería que por momentos se independizase del tempo del conjunto que lo alberga. Sin embargo, está siempre perfectamente a compás; pero en su estilo las melodías se hacen más cantabiles, fluyen con mayor libertad y se trasladan a los pies del bailarín, que "dibuja" siguiendo más a Castillo que a la orquesta. Años después, el cantor explicaba:

> Al público que bailaba lo tenía pegado a mí. Ahí noté que la gente […] se movía de acuerdo con las inflexiones de mi voz. Si yo hacía un *stacatto*, la gente hacía cortes y quebradas. Y si hacía un ligado, aprovechaban para acercarse a la pareja. Entonces me dije a mí mismo: ¿Qué estoy buscando?

Cuadro 8. Ejemplos de orquestas que comienzan su actividad antes de la crisis estética de mediados de los años treinta, y sus cantantes

[illegible]	[illegible]	[illegible]

[illegible], Alberto Echagüe,
[illegible]

[illegible]

[illegible], Alberto Podestá, Jorge Durán, Oscar Serpa

[illegible], Romeo Gavioli

[illegible], Carlos Viván, Carlos Varela, Héctor Villanueva, Enrique Forte, Alberto Diale

[illegible], Roberto Ray, Luis Díaz, Ricardo Ruiz

[illegible], Eduardo Inda, Miguel Montero

[illegible], Alberto Gómez, Teófilo Ibáñez, Eugenio Viñas, Vicente Crisera, Príncipe Azul, Charlo, Francisco Fiorentino, Ángel Vargas, Mario Corrales, Lita Morales, Jaime Moreno, Mario Corrales

[*] En casos de orquestas con mucha actividad, se citan únicamente los cantantes más conocidos. No todos los vocalistas mencionados alcanzaron a dejar grabaciones. Por su importancia, se incluyen algunas colaboraciones especiales, aun cuando no tuviesen continuidad. [**] Sólo con fines ilustrativos.

Cuadro 9. Ejemplos de orquestas que comienzan su actividad entre la crisis estética de mediados de los años treinta y la estabilización de los cuarenta, y sus cantantes

[illegible] de los años [illegible] [*][*]

[illegible], Alberto Lago, Alberto Amor, Carlos Acuña, Carlos Saavedra

[illegible], Luis Tolosa, Roberto Arrieta, Roberto Rufino

[illegible] Miranda, Roberto Arrieta, Raúl Berón, Horacio Quintana, Carlos Bernal

[illegible], Alberto del Campo, Carlos Bermúdez, Alberto Podestá, Jorge Linares, Héctor Juncal

[illegible] Moreno, Fernando Reyes, Ricardo Herrera, José Torres Rodríguez

[illegible], Enrique Campos, Roberto Videla, Osvaldo Ribó
Tanturi

[illegible]), Chola Bosch

[illegible], Amadeo Mandarino, Alfredo Lucero Palacios, Alberto Marino, Floreal Ruiz, Edmundo Rivero, Aldo Calderón

[*] En casos de orquestas con mucha actividad, se citan únicamente los cantantes más conocidos. No todos los vocalistas mencionados alcanzaron a dejar grabaciones. Por su importancia, se incluyen algunas colaboraciones especiales, aun cuando no tuviesen continuidad.

Cuadro 10. Ejemplos de orquestas que inician su actividad más conocida durante la década del cuarenta,[***] y sus cantantes

Directores	Cantantes durante la década [*]
Alfredo Attadía	Héctor Pacheco, Jorge Beiró
José Basso	Francisco Fiorentino, Ricardo Ruiz
Manuel Buzón	Alberto Mandarino, Osvaldo Moreno
Juan Cao [****]	Alberto C. Bianchi, Nina Miranda
Luis Caruso [****]	Carlos Bussé, Walter Escobar, Julio Sosa
Carlos Malerba [****]	Roberto [illegible], Alberto Serna, Oscar Nelson, Alberto Denis
Ángel D'Agostino	Ángel Vargas, Raúl Aldao, Tino García
Alfredo De Ángelis	Floreal Ruiz, Julio Martel, Carlos Dante
Luis Alberto Fleitas [****]	Oscar Desándolo
Hugo di Carlo [****]	Carlos Roldán, Margarita Silvestre, Pablo Moreno
Domingo Federico	Ignacio Díaz, Carlos Vidal, Oscar Larroca, Mario Bustos, Hugo Roca, Enzo Valentino
Enrique Francini–Armando Pontier	Alberto Podestá, Raúl Berón, Roberto Rufino, Julio Sosa
José García	Alfredo Rojas, Nilda Wilson
Alfredo Gobbi	Carlos Heredia, Hugo Soler, Pablo Lozano, Jorge Maciel, Ángel Díaz
Félix Laurenz–Pedro Casella [****]	Carlos Barbé, Luis Alberto Fleitas
Osmar Maderna	Orlando Verri, Luis Tolosa, Pedro Dátila, Mario Corrales, Héctor de Rosas
Ricardo Malerba	Orlando Medina, Antonio Maida
Emilio Pellejero [****]	Pablo Moreno, Alberto Morales, Eduardo Adrián
Sebastián Piana	Alberto Rivera, Enrique del Cerro, Alfredo Lucero Palacios, Jorge Demare
Astor Piazzolla	Aldo Campoamor, Héctor Insúa, Alberto Fontán Luna
Osvaldo Pugliese	Roberto Chanel, Jorge Rubino, Alberto Morán, Jorge Vidal
Donato Racciatti [****]	Luis Alberto Fleitas, Carlos Morín, Carlos Burgos, Olga del Grossi
Antonio Rodio	Mario Corrales, Alberto Serna, Daniel Adamo
Francisco Rotundo	Carlos Roldán, Floreal Ruiz
Juan Sánchez Gorio	Luis Mendoza
Florindo Sassone	Jorge Casal, Ángel Díaz, Roberto Chanel
Héctor Stamponi	Alberto [illegible], Guillermo Arbós, Alfredo Arrocha

[*] En casos de orquestas con mucha actividad, se citan únicamente los cantantes más conocidos. No todos los vocalistas mencionados alcanzaron a dejar grabaciones. Por su importancia, se incluyen algunas colaboraciones especiales, aun cuando no tuviesen continuidad. [***] En realidad algunas de ellas tenían experiencia previa a esta década; no obstante, por sus características, quedarían identificadas como orquestas "de los cuarenta". [****] Orquesta activa principalmente en Uruguay.

Solistas

A partir de 1935, la reorientación de las preferencias generales del público hacia el tango bailable determinó el retroceso de los cantantes solistas. No es que no los hubiera; lo que decayó, en

realidad, fue su actividad discográfica (claro instrumento para la medición del consumo), pero se mantuvo constante en radios y en presentaciones en teatros y otros locales, según se observa al leer la programación en medios de la época. No obstante, durante los años cuarenta la aparición de nuevas figuras capaces de convertirse en verdaderas grandes estrellas del canto solista fue excepcional.

Entre los cantores solistas, a pesar de contar con un inmejorable repertorio musical y poético, no se vio un impulso similar al de las orquestas. Charlo, Libertad Lamarque, Mercedes Simone, Hugo del Carril, Alberto Gómez o Tania continuaron presentándose, mientras que Oscar Alonso, Aldo Campoamor, María de la Fuente, Carmen Duval y Roberto Quiroga tendrían ciclos de auge más acotados. Pero otros caerían lentamente en un dorado ocaso, como Azucena Maizani, Domingo Conte, Héctor Palacios, Ada Falcón, Carmen del Moral, Ignacio Corsini y Amanda Ledesma. No era el mejor momento para el "cantor nacional".



Hugo del Carril en la radio, acompañado por sus guitarristas.

Al hacer un análisis comparado de la discografía de los años

cuarenta se comprueba que, del total de artistas directamente relacionados con el tango (alrededor de ciento veinte), un 65% corresponden a orquestas, un 30% a cantantes solistas y un 5% a otra clase de intérpretes. Y esta desproporción se profundiza significativamente si en vez de contabilizar nombres contamos la cantidad de grabaciones publicadas de cada uno de ellos.[66]

Los lanzamientos más notorios de cantores solistas en los años cuarenta correspondían, en realidad, a quienes habían sido estribillistas: Castillo, Marino, Vargas, Fiorentino y Gavioli.

Cuadro 11. Ejemplos de cantantes solistas con actividad discográfica durante los años cuarenta

Cantante	Debut discográfico como solista [*]	Tipo de acompañamiento habitual	Continuidad de grabaciones publicadas en los años cuarenta
Oscar Alonso	1936	Orquesta	Poca [sólo durante 1946; se reanudan en los años cincuenta]
Enrique Campos	1941	Orquesta	Escasa [luego vuele a ser vocalista de orquesta]
[illegible] Carbel	1941	Orquesta	Continua [y fallece en 1945]
Alberto Castillo	1943	Orquesta	[illegible]
Ignacio Corsini	1912	Guitarras, pequeño conjunto	Continua [hasta 1946, y se retira]
Charlo	1925	Guitarras, orquesta	Poca [sólo durante 1940; se reanudan en los años cincuenta]
Carlos Dante	1928	Guitarras	Escasa [en 1940; luego vuele a ser vocalista de orquesta]
[illegible] Fuente	1946	Orquesta	Poca [sólo durante 1946; se reanudan en los años cincuenta]
Hugo del Carril	1936	Orquesta, pequeño conjunto	[illegible]
[illegible] del Moral	1940	Orquesta	Poca [sólo durante 1940]
[illegible]	1940	Orquesta	Pocas y espaciadas
Ernesto Famá	[illegible]	Orquesta	Escasa [en 1942; luego se retira]
Francisco Fiorentino	1945	Orquesta	[illegible] hasta 1946, luego vuele a ser vocalista de orquesta
[illegible] Gavioli	1944	Orquesta	[illegible]
[illegible] Gómez	1929	Guitarras, orquesta	[illegible]
[illegible] Irusta	1926	Orquesta, guitarras	[illegible]
[illegible]	1927	[illegible]	Pocas y espaciadas
Azucena Maizani	[illegible]	Guitarras, pequeño conjunto, orquesta	Cantidad decreciente [hasta 1943; se reanudan en los años cincuenta]
[illegible] Margal	1947	Orquesta	[illegible]
[illegible]	1947	Orquesta, guitarras	[illegible]
[illegible] Palacios	1936	[illegible]	Hasta 1942; se reanudan en los años cincuenta
[illegible]	[illegible]	Pequeño conjunto	Poca [en 1940]
Rosita Quiroga	[illegible]	Guitarras, orquesta	[illegible]
Carlos Roldán	1945	Orquesta	Hasta 1948, luego vuelve a ser vocalista de orquesta
Roberto Rufino	1945	Orquesta	[illegible] [hasta 1946; luego vuelve a ser vocalista de orquesta]
Mercedes Simone	1927	Guitarras, orquesta, pequeño conjunto	[illegible] [hasta 1944; se reanudan en los años cincuenta]
Tania	[illegible]	Orquesta	Cantidad decreciente [hasta 1948; se reanudan en los años cincuenta]
Ángel Vargas	[illegible]	Orquesta, guitarras	[illegible] [a partir de 1948]

[*] Algunos de los cantantes citados tenían experiencia discográfica previa o simultánea como vocalistas de orquestas.

De los cantantes de orquesta que en estos años pasaron a ser solistas, Alberto Castillo tenía un estilo que le exigía transponer el límite marcado por su condición de “estribillista”. Respaldado por la fuerte popularidad adquirida en su paso por la orquesta de Ricardo Tanturi, en 1943 Castillo consiguió lanzarse como solista con toda naturalidad y envidiable aceptación por parte del público, lograda por su originalidad expresiva. Era común que se lo convocara para actuar en locales bailables, lo cual parecería ser una singularidad tratándose de un cantor solista; pero su estilo era, efectivamente, muy adecuado para bailar. A la vez, comprendiendo que una ruptura drástica le haría dilapidar la estimación adquirida, al principio optó por repetir la configuración segura de “orquesta con cantor” en lugar de la de “solista con orquesta”.

Un ejemplo análogo, aunque en las antípodas del estilo de Castillo, es el de Alberto Marino, cantante que venía de actuar varios años como vocalista de la orquesta de Aníbal Troilo. Menos exuberante que el anterior y con un mayor respeto por la melodía original, como solista Marino daría repetidas demostraciones de potencia vocal tendientes a neutralizar los matices. Pero esa energía de todos modos fue consentida por una buena parte del público y se convirtió en la clave de su éxito.

Otra conversión de relevancia durante los años cuarenta fue la de Ángel Vargas, su retorno como solista –y mejor aún, su *segundo* retorno–. Tuvo un primer intento hacia finales de los años treinta, pero enseguida ingresó como vocalista de la orquesta de D’Agostino. Su cálido registro de tenor, con buena resolución de agudos, sumado a la forma de frasear las melodías (sencilla, sin alardes de virtuosismo), le dieron mucha popularidad y lo animaron a probar suerte como solista en 1943, acompañado por el conjunto de Alfredo Attadía. Sin embargo, este alejamiento de D’Agostino fue sólo temporal, y en septiembre de 1946 se independizó definitivamente.

Carlos Dante, Francisco Fiorentino, Aldo Campoamor, Carlos

Roldán y Roberto Rufino, entre otros, también fueron promovidos como solistas, aunque no conseguirían en esta década una proyección convincente, lo que los obligó a retornar a sus labores como cantantes de orquestas. Sin embargo, algunos se relanzarían más adelante.

Una industria con producción concentrada

Durante una década y media la totalidad del mercado discográfico, no sólo del tango sino de toda la música grabada en la Argentina, había quedado en manos de dos empresas: Odeon y Victor. En los críticos años treinta continuaron produciendo, y en cantidades mucho mayores de lo que habitualmente se supone. Sin embargo, la regresión del poder adquisitivo del público las obligó a reducir las tiradas, por lo cual hoy circulan menos discos de este período que de los anteriores. Pero hubo un considerable flujo de publicaciones y, con el correr del tiempo, también se comprobaron incorporaciones de nuevos artistas a los catálogos. A pesar de que tanto el repunte económico como la renovación estética producidos a partir de 1936 lograron incrementar la demanda de discos, no surgieron nuevas empresas. De hecho, a lo largo de toda la década del cuarenta, Odeon y Victor siguieron operando sin otros competidores en el país.

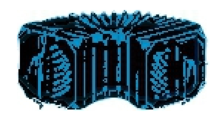
Si bien fue un período de cambios artísticos significativos, en materia industrial sólo gestó como novedad la aparición, en 1944 y en Uruguay, de los discos Son d'Or (nombre que luego se simplificaría como "Sondor"), una tardía reacción oriental para explotar principalmente el repertorio de artistas que estaban activos en Montevideo: Pintín Castellanos, Roberto Cuenca, Puglia-Pedroza, César Baliñas, Romeo Gavioli, Hugo di Carlo, Juan Cambareri, Luis Caruso, Juan Cao, Campos-Calabró, Láurenz-Casella, Donato Racciatti, Luis Alberto Fleitas y otros. Pero por más entusiasta que fuera el público consumidor de Uruguay, los resultados artísticos de este catálogo eran desparejos y nunca pudieron conquistar del todo al público de la Argentina.

Los investigadores Hugo Lamas y Enrique Binda estimaron que

entre 1902 y 1950 se realizaron en la Argentina aproximadamente dieciséis mil ochocientas grabaciones de tango.[67] Cabe aclarar que se trata de una estimación correspondiente sólo al material de tango *grabado*: la cantidad real de composiciones es aun mayor, pues no todas las obras se convertían en discos. También hay que destacar que los intérpretes de tango nunca hacían solamente tangos. Si se suman sus registros de otras especies musicales, se obtiene una cifra largamente superior; y más todavía al incluir a los artistas que no tuvieron relación con el género.

Aunque muy importante en el ámbito nacional y con buena demanda en el extranjero (no sólo se exportaban en cantidad las placas terminadas, sino también sus matrices, para ser publicadas por editores de otros países), es justo decir que, al mismo tiempo, fue un volumen menor en comparación con lo producido en los Estados Unidos o en países europeos. Podría decirse que la industria argentina del disco fue muy grande, pero insuficiente para lograr su completa independencia del sistema de producción mundial; menos todavía para reorientar dicho sistema en beneficio propio.

En el balance del período, podemos afirmar que, sin dudas, fue un momento extraordinario para el tango. Sin embargo, la gran demanda de la década de 1940 acrecentaría la competencia, impulsando a la vez una proliferación de orquestas, cantantes, autores y hasta empresas con niveles dispares. En las páginas que siguen veremos que, a pesar de la prosperidad que esa circunstancia motorizaba, el sistema terminaría por verse afectado.



---

58 Cuando le pidieron una opinión sobre su propio estilo, respondió que era “nervioso, rítmico, movido, con efectos y matices”.

59 *Los Grandes del Tango*, diciembre de 1990.

60 Texto especialmente escrito para este libro.

61 *Boletín de Correos y Telégrafos*, año XV, nº 3204, Buenos Aires, 14 de junio de 1943.

62 *Boletín de Correos y Telégrafos*, nº 3208, Buenos Aires, 21 de junio de

1943.

63 Enrique Fraga, *La prohibición del lunfardo en la radiodifusión argentina, 1933-1953*, Buenos Aires, Lajouane, 2006.

64 Es interesante destacar que *Los mareados* no es la versión censurada de un tango anterior titulado *Los dopados*. Entre ambos sólo coincide la música, mientras que la letra corresponde a poemas de autores distintos, que se escribieron con veinte años de diferencia.

65 Norberto Ignacio Regueira y Héctor Ángel Benedetti en réplica a Unesco, cable de Agencia Nacional de Noticias Télam, diciembre de 2008.

66 Boris Puga, *El tango en los años cuarenta (1/1/40-31/12/49): Discografía*, Montevideo, Publicaciones del Club de la Guardia Nueva, cuaderno nº 8 de "Tangueando", 1972.

67 Hugo Lamas y Enrique Binda, ob. cit., p. 297.

6. Después del éxito

Del triunfo masivo al resentimiento estético

> En mi país cambian los presidentes y no dicen nada; cambian los obispos, los cardenales, los jugadores de fútbol; cualquier cosa, pero el tango no. El tango hay que dejarlo así como es: antiguo, aburrido, igual, repetido…
>
> **Ástor Piazzolla**

Como vimos, desde la consolidación de la orquesta típica, hacia 1910, el tango comenzó un desarrollo marcado por ciclos de tres tiempos, de duración variable según la época, que podría abreviarse de la siguiente manera:

- Momentos fecundos y de expansión.
- Etapas de inercia productiva, capaces de “aplanar” las inquietudes artísticas de los músicos.
- Períodos de decadencia y reformulación.

Cada época, sin duda, estuvo marcada por una especie de “lógica social”, que legitimaba ciertas formas artísticas y denunciaba la supuesta deserción o traición de otras. El tango siguió esta deriva de generación en generación, aunque nunca de una manera tan dramática como en los años cincuenta y sesenta, porque al problema que significó la brecha entre diferentes estilos debió sumar una competencia de proporciones hasta entonces inéditas en otros géneros.

¿Dónde está el negocio?

Tradicionalmente, la "lógica social" del tango reflejaba una estética conservadora. Con algunas excepciones, se lo había vinculado tanto al conservadurismo, por su corrección formal, como al progresismo, por su impulso hacia la experimentación, aunque sin salirse demasiado del canon. Pero a partir de los años cincuenta la diferencia se ahondó. El conservadurismo fue asociado a cierta parálisis estética e incluso a cierta vulgaridad, mientras que el progresismo pasó a ser sinónimo de caprichos o singularidades de músicos y poetas con un vuelo demasiado elevado para ser entendidos por el público de siempre. También existía una cantidad razonable de artistas que solían moverse dentro de una franja de equilibrio, pero a grandes rasgos sólo se percibían dos grupos opuestos.

El tango, así dividido en "facciones", que ponían en entredicho sus respectivos principios, no acertó a enfrentar las nuevas modas; y en cuanto a la posibilidad de integrarlas, ni siquiera lo intentó (a diferencia de lo que había ocurrido en años anteriores, cuando los artistas del tango aceptaron alguna dosis de *jazz* y de otros ritmos en sus repertorios). Por el contrario, ensayó una torpe defensa que sólo consiguió alejar más aún a su público, para terminar colapsando.

Hubo un interés comercial; esto es innegable. Pero ni fue oscuro, ni foráneo, ni buscó neutralizar al tango, ni tenía como propósito "idiotizar a la juventud", como sospecharían después los partidarios de las explicaciones conspirativas. El proceso fue transparente: se trataba de la propia industria musical replanteándose dónde estaba el negocio y tratando ampliar el mercado ofreciendo novedades mucho más atractivas para una generación que buscaba diferenciarse de su precedente.

Estas atracciones, en cierto modo, implicaron una oposición al tango. Aunque esto fue relativo, ya que las industrias asociadas hasta entonces con él nunca rompieron el antiguo vínculo que tenían con esta música desde hacía décadas. Hay que considerar que no estaba del todo claro cuánto habría de durar la nueva moda ni qué nivel de consumo tendría su público (que claramente era otro) para sostener la producción después del lanzamiento. Así, las

empresas discográficas continuaron publicando novedades tangueras, promoviendo nuevos artistas y reeditando viejos éxitos; todo con muy buena voluntad, tal como se aprecia al revisar sus catálogos.

Durante los años del primer peronismo (1946 a 1952), las políticas sociales instrumentadas, que estaban orientadas a beneficiar a la clase obrera, hicieron que progresivamente fueran incorporándose nuevos consumidores de bienes y servicios. La histórica relación entre ingresos por salarios y retribución por rentas, que hasta entonces había sido a favor de esta última, se invirtió en claro provecho de los asalariados, quienes, de esta manera, accedieron a artículos de confort y esparcimiento.[68] Entre muchas otras actividades, la del tango empezó a notar una importante demanda, que la industria tuvo que salir a satisfacer.

Pero esta nueva etapa estuvo signada por una paradoja. La multiplicación de la producción tanguera no suscitó resultados artísticos en igual proporción, y la consecuencia fue un resentimiento, primero, en la estética y, más adelante, en el propio mercado. Podría decirse que la desfavorable situación del tango en la década del sesenta fue un extraño corolario de la expansión que había vivido apenas un tiempo antes, en los años cincuenta.

Sin embargo, visto con suficiente perspectiva, no fue sino una reiteración de algo que ya había sucedido: un momento álgido (los años cuarenta), seguido de una larga inercia, con menores acontecimientos notables en lo artístico (durante los años cincuenta) y, a continuación, un período crítico (los sesenta). Todo ello, esta vez, en forma bastante más marcada.

En los años cincuenta la profundización de las diferencias entre formas interpretativas había distanciado definitivamente al público más conservador de cualquier renovación que en adelante propusieran los artistas. No es sencillo explicar qué fue lo que ocurrió, ya que cada ejemplo parecería ser un caso único. Pero, en líneas generales, hubo:

- artistas que estaban activos desde mucho tiempo antes, incluso desde la lejana época de la Guardia Vieja, quienes, a pesar de acompañar las nuevas tendencias, se

vieron opacados;

- artistas que habían logrado una aceptación masiva diez o veinte años antes, en ciertos casos aún más, y que en los años cincuenta continuaron en un primer plano aunque con significativas diferencias en sus formas expresivas;
- artistas que, si bien ya eran conocidos, recién en los años cincuenta consiguieron proyectarse a un público más amplio (lo cual influyó decisivamente en la expansión de la industria discográfica);
- artistas con escasa proyección que comenzaron su carrera por estos años, para quedar identificados más tarde como representativos de la década;
- artistas cuyo nivel en cuanto a elección de repertorios y modo de interpretarlos decreció ostensiblemente;
- artistas que, por el contrario, empezaron a manifestar un grado de complejidad tal que ya no podían ser reconocidos por el sector más ortodoxo (que era la mayoría).

Estos distanciamientos han ocurrido, a lo largo de la historia, en cualquier género musical; lo notable, en los años cincuenta y en el tango, fue la escala en que se produjeron. Y si posteriormente el volumen de producción tanguera descendió –como de hecho ocurrió–, fue por la respuesta del público a ese mismo tango, y no por una especie de conjura universal.

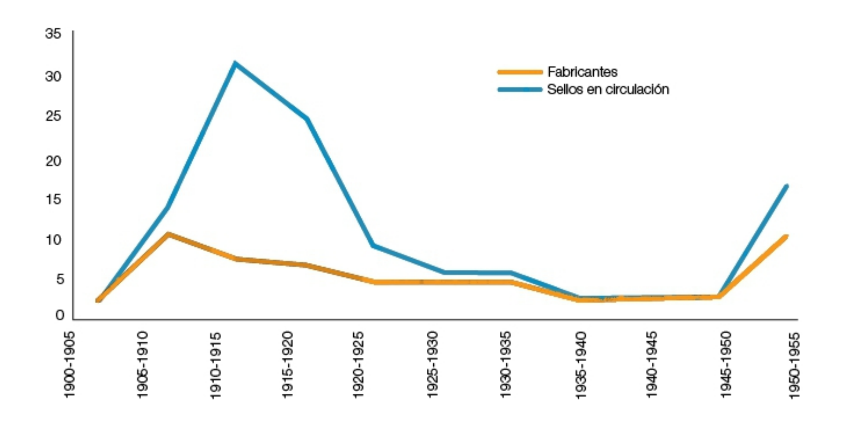
La industria vuelve a crecer

Recién en 1950 irrumpió en escena una nueva compañía, llamada Tk, con intérpretes como Aníbal Troilo, Mercedes Simone, Horacio Salgán, María de la Fuente, Horacio Deval y Ástor Piazzolla. Los discos eran de material ruidoso, razón por la cual no se escuchaban

con una fidelidad acorde a lo avanzado de la industria.

La prosperidad y el fomento de la producción local alentaron la instalación de muchas firmas nuevas a lo largo de los años cincuenta, y así surgió una gran cantidad de sellos discográficos como no se veía desde la década de 1910. Por lo general, fueron sellos de empresas pequeñas: en los años cincuenta estuvieron Orfeo (en donde grabaron Mario Césari, Héctor Mauré y Juan Sánchez Gorio); Mercurio, que también publicaba los discos Ifma (Mariano Mores y Miguel Ángel Trejo); Music Hall (Carlos di Sarli, Rodolfo Biagi y Lucio Demare); Crismar, grabados en la Argentina, pero destinados al mercado japonés; Art-Fono (émulo local de los discos Vogue, que de cada lado traían un dibujo coloreado que ocupaba toda la superficie, del borde a la perforación), y Record, Allegro, Rondó, Disc Jockey, Bemol, Te Silvar, Azteca, H y R, Embassy, Trío, Londisc, entre otros. Mientras tanto, otras marcas, como Pampa, Columbia, Pathé y Discofonía, eran, en realidad, subsidiarias de Odeon.

Gráfico 1. Industria discográfica argentina durante la primera mitad del siglo XX. Relación aproximada entre cantidad real de fabricantes y sellos en circulación



Lo característico de la industria en los años cincuenta y en décadas posteriores fue, además de la diversificación de lo que antes había estado muy concentrado, la incorporación de nuevos materiales y tecnologías.[69] Con sólo unos pocos años de desfase respecto de la industria estadounidense, en la Argentina empezaron a fabricarse discos con otras frecuencias de giro (33 1/3 rpm, 45 rpm), que prolongaron la duración de los registros e incluyeron varias grabaciones diferentes en una misma placa (*extended play*, *long play*); el desarrollo de los sistemas de captura y reproducción del sonido hizo que se obtuviera un mayor rendimiento y que el soporte pasara a ser más liviano, menos frágil y permitiera un mejor almacenamiento que el clásico disco de 78 rpm. Dada su importancia, no fue casual que los primeros *long plays* nacionales fuesen reediciones y novedades tangueras. Sin embargo, a pesar de las evidentes ventajas del nuevo formato, en comercios y hogares estos discos convivieron casi una década y media con los tradicionales de 78 rpm, diez pulgadas de diámetro y sólo dos grabaciones por cara, que habían reinado en el comercio local durante más de cincuenta años.



Un disco Tk, en este caso, correspondiente a una grabación de Aníbal Troilo, una de las marcas comerciales surgidas durante los años cincuenta que logró mantenerse en el mercado durante mucho tiempo.

El sonido se diversifica

El sonido característico de las orquestas de los años cincuenta fluctuó entre diferentes niveles difíciles de conciliar. En años anteriores, había conjuntos que hacían arreglos con mayor o menor grado de elaboración, pero la aceptación del público siempre había sido general. Sólo si se apartaban demasiado del canon se producía un quiebre, y esto no era frecuente. Pero a partir de la década de 1950, hubo una verdadera ruptura. Proponemos aquí una descripción sintética de los tres estratos principales en que el sonido

se diversificó y sus ejemplos más representativos, comenzando por aquellas orquestas que ofrecían una sonoridad más bien sencilla.

Cuando en 1950 se anunció el lanzamiento de la orquesta de Héctor Varela, todos esperaban una repetición del estilo de D'Arienzo, pues durante la década anterior había sido su primer bandoneón. Pero, aunque en efecto Varela se mantuvo dentro de esta tendencia, demostró tener una personalidad propia muy marcada y esto permitió diferenciarlo claramente de lo que venía haciendo su antecesor. El resultado fueron treinta y siete años de éxito ininterrumpido.

Tocó junto a varias figuras históricas, incluyendo un fugaz primer paso con D'Arienzo y una orquesta creada por Enrique Santos Discépolo para actuar por LS1 Radio Municipal; y ya para 1939 dirigía su primera típica. Pero a los pocos meses D'Arienzo lo convocó nuevamente y Varela disolvió su conjunto para convertirse en el primer bandoneón del "Rey del compás", entre 1940 y 1950. En este último año constituyó nuevamente una orquesta, con la que obtuvo desde el comienzo una gran aceptación y cuya línea expresiva se mantendría hasta el final. Sus primeros cantores fueron Armando Laborde y Rodolfo Lesica. Y, más tarde, pasaron por el conjunto muchos otros vocalistas, como Argentino Ledesma, Raúl Lavié, Carlos Yanel, Jorge Falcón y Claudio Bergé, entre tantos. Empezó grabando para Pampa en 1950, y desde entonces pasó por varios sellos, sin perder continuidad.

Con el correr de los años, siguió un proceso estilístico similar al de D'Arienzo al resignar elaboración en pos de sencillez y orientarse casi exclusivamente al baile, concebido en su vertiente más bien llana. En las tres décadas siguientes, Varela fue uno de los pocos artistas del tango que pudieron mantenerse vigentes y con trabajo constante.

El caso de Francisco Rotundo fue diferente. En primer lugar, no recorrió el mismo camino de otros intérpretes, sino que formó su orquesta "para darse el gusto"; en segundo lugar, antes que desarrollar un estilo personal prefirió arreglos que fueran funcionales a sus cantores; por último, en una época en que podían apreciarse muchos músicos virtuosos en los conjuntos, él únicamente pedía prolijidad. Pero cuestionarlo por ello sería desatender los resultados, porque lo cierto es que su propuesta era

representativa de toda una corriente.



Héctor Varela (tercero desde la izquierda en la fila de bandoneones) y su orquesta.

Rotundo podía darse el lujo de financiar su propia orquesta sin depender de la respuesta del público. Tras un concurso de orquestas en 1944 empezó a ganar posición, aunque lentamente, entre las típicas de la década. Entendió que la clave del éxito muchas veces radicaba en los vocalistas, por lo que tomó la decisión de incorporar cantantes ya establecidos que garantizasen una buena llegada al tanguero promedio. Los contratos que ofrecía eran imposibles de rechazar. Así, por sus micrófonos pasaron cantores extraordinarios, como Aldo Calderón, Mario Corrales, Carlos Roldán, Floreal Ruiz, Julio Sosa, Enrique Campos, Jorge Durán, Alfredo del Río y otros, que, gracias a las efectivas orquestaciones escritas por el bandoneonista Ernesto "Tití" Rossi, pudieron lucirse e incluso llegaron a constituir la atracción principal del conjunto. Su ciclo discográfico se inició en 1948 en Odeon y continuó en su sello

subsidiario, Pampa, hasta 1957. Previsiblemente, en él se observan escasos temas instrumentales (menos de diez), con un predominio absoluto de los cantados.

Las más destacadas orquestas de los años cincuenta

El pianista José Basso formó una orquesta propia en 1947 tras desvincularse del conjunto de Aníbal Troilo, en el que actuaba desde septiembre de 1943 en reemplazo de Orlando Goñi. Los años junto al gran bandoneonista habían consolidado su prestigio y, al lanzarse como director, reunió a músicos altamente capacitados (y que harían historia): Julio Ahumada, Eduardo Rovira, Adolfo Francia y Andrés Natale en bandoneones; Mauricio Mise, Francisco Oréfice, Rodolfo Fernández y Domingo Serra en violines; Leopoldo Marafiotti en violonchelo, y Rafael del Bagno en contrabajo. Los primeros cantores fueron Ortega del Cerro –pronto sustituido por Francisco Fiorentino– y Ricardo Ruiz, que antes había sido vocalista de Fresedo.

Tras un exitoso lanzamiento, seguido de intensa labor en diferentes lugares (LR3 Radio Belgrano, café Marzotto, Ocean Dancing, confitería Ruca, etc.), en 1949 Basso comenzó su ciclo discográfico. Sus primeros arreglos tenían una inevitable marca troileana, pero la progresiva incorporación de recursos diferenciados terminó confiriéndole a su obra una identidad propia. Sonido brillante y base rítmica notoriamente variable fueron dos de las características más notorias, y por esta razón han sido destacadas con frecuencia por los analistas; sin embargo, hay otros rasgos de interés en la orquesta de Basso, en especial, los relacionados con la armonización.

La de Alberto Mancione fue otra de las orquestas de “elaboración intermedia” que lograron destacarse en los años cincuenta. Como bandoneonista, Mancione se reconocía como un intuitivo; pero aquello que unas pocas lecciones formales no habían podido darle se lo otorgó la experiencia de integrar, desde 1934, algunas orquestas de labor constante, como las de Armando Baliotti, Roberto Firpo, Edgardo Donato y José de Caro (hermano de Julio).

En 1938 –es decir, muy pronto– presentó la primera de sus agrupaciones propias: la Típica Armenonville, con el cantor Carlos Martel (Floreal Ruiz). Al año siguiente, en sociedad con otro bandoneonista, formó otro conjunto, Los Dados Blancos. Ya siendo único director y con típica a su nombre, le tocó inaugurar el célebre local Tibidabo, en abril de 1942: él en la sección de la tarde y Aníbal Troilo en la nocturna.

En 1948, cuando ingresó a LR1 Radio El Mundo después de algunos años de tocar en Splendid, decidió un cambio en sus orquestaciones. Comenzó entonces a delegar los arreglos en uno de sus bandoneonistas, Roberto Vallejos, un músico altamente capacitado que le daría el sonido característico a Mancione (aunque este, sin embargo, seguiría imponiendo algunas instrumentaciones propias), con influencias de los estilos de Troilo y Goñi. El pianista Osvaldo Requena, quien trabajó con Mancione hacia mediados de los años cincuenta, lo describió de la siguiente manera:

> Al piano le indicaba que tocara con la mano izquierda, ligado, mientras los bandoneones tocaban *stacatto* cuando se marcaba el cuatro. Y la música salía fluida, muy ágil, un sonido muy claro. También se apoyaba mucho en el primer violín, que marcaba las ligaduras, las expresiones. Era de corregir los arreglos que le llegaban.

Mariano Mores empezó a hacerse muy conocido al ingresar como pianista a la orquesta de Francisco Canaro, en 1939, más o menos cuando apareció su primera composición famosa: *Cuartito azul*. Se desvinculó de Canaro en 1948, época en la cual ya se había estrenado la mayoría de sus obras fundamentales. Muchas de ellas fueron impresionantes sucesos artísticos y comerciales: la ya citada *Cuartito azul* (con letra de Battistella, 1938-1939); *A quién le puede importar* (de Cadícamo, 1940); *En esta tarde gris* (de José María Contursi, 1941); *Gricel* (de Contursi, 1942); *Cada vez que me recuerdes* (de Contursi, 1943); *Uno* (de Discépolo, 1943); *Copas, amigas y besos* (de Cadícamo, 1944); *Cristal* (de Contursi, 1944); *Sin palabras* (de Discépolo, 1945); *Adiós Pampa mía* (de Canaro y Pelay,

1945); *Cafetín de Buenos Aires* (de Discépolo, 1948). No existe controversia sobre su labor como autor, aunque con su orquesta propia generó algunos sentimientos encontrados. Sus pretensiones de jerarquizar al tango a través de instrumentaciones poco intimistas, más afines al "gran espectáculo" que a la sobria elegancia de los conjuntos tradicionales, no han tenido fácil aceptación entre el público más milonguero. De todos modos, esto no impidió que pasease por escenarios de todo el mundo –y con mucho éxito– sus presentaciones al estilo *big band*, con sonoridades estridentes, cuadros bailados con aparatosidad, batería de luces y cierto vedetismo al dirigir. En la década del cincuenta formó la primera de sus agrupaciones numerosas y comenzó a grabar en 1954 al frente de su "orquesta sinfónica del tango" y de su "gran orquesta", para los sellos Mercurio y Odeon. Más tarde presentó su "orquesta lírica popular" y su "sexteto rítmico moderno".

Heredero de los estilos de Di Sarli y Fresedo, el violinista Florindo Sassone tuvo una destacada trayectoria ya en la década del treinta, pero con escasa publicidad y sin llegar al disco. Fue a partir de su reaparición, hacia fines de 1946, que comenzó su verdadera historia. Es uno de los mejores ejemplos de aquellas orquestas surgidas en la década del cuarenta que alcanzaron su madurez expresiva en los años cincuenta. La influencia de los dos directores mencionados fue preeminente, y se fundiría en Sassone para lograr su estilo propio definido, de sonido "lleno" y ritmo bien bailable. Para los temas instrumentales tuvo una marcada inclinación hacia la reelaboración de piezas clásicas de Eduardo Arolas, Agustín Bardi, Vicente Greco o Francisco Canaro.

Sus matices personales lo llevaron a triunfar no sólo en la Argentina, sino en toda América y en Japón. Empezó a grabar para RCA Victor en 1947, contando, durante su permanencia en este sello, con cantores como Jorge Casal (el primero), Ángel "Paya" Díaz, Roberto Chanel, Carlos Malbrán, Raúl Lavalle y Rodolfo Galé. En 1959 Sassone pasó a Odeon con diferentes vocalistas, y allí los registros instrumentales fueron adquiriendo mayor presencia. Al analizar su discografía se observan grabaciones de su Sexteto Don Florindo, con el que recreaba composiciones al estilo de la Guardia Vieja como años antes lo habían hecho Canaro con su Quinteto Pirincho y Firpo con su Cuarteto. También hay piezas alejadas de su

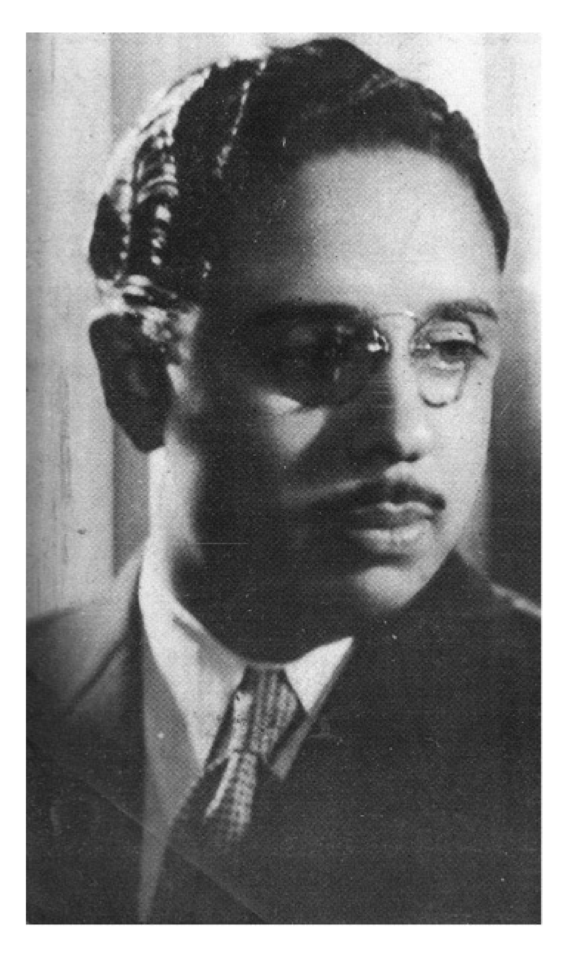
repertorio habitual, como muchas adaptaciones en tiempo de tango de canciones tradicionales de otros países.

El día en que Piazzolla se sintió Beethoven

El pianista Horacio Salgán dirigía orquesta propia ya en 1944 y su cantor era entonces Edmundo Rivero. El conjunto era muy avanzado para aquel tiempo, y la voz, totalmente fuera de lo común. Se presentaron a una prueba en LR1 Radio El Mundo, pero fueron rechazados. Pero para los años cincuenta, su sonido había derivado en un estilo fundado en su piano "perlado".

> Definí mi estilo sin proponérmelo –diría años después–; hay mucha gente que se acerca al tango o a otros géneros musicales con la idea de la renovación. Yo no me acerqué al tango a salvarlo, ni nada por el estilo. Lo hice porque siento amor por la música de mi país. Tengo un gran respeto por los antecesores: Arolas, Bardi, Cobián, los De Caro; y no vine a modificar ni a hacer nada, porque el tango no lo necesita. Lo que salió, salió porque espontáneamente así lo sentía.
>
> No tengo ninguna preferencia en especial, porque cada uno de los grandes compositores representa una de las tantas formas de expresión del sentimiento. Si tomamos algunos temas de Bardi, vamos a encontrar que tienen un vuelo lírico tan extraordinario que últimamente me he puesto a hacer algo que antes me parecía atrevido: un balance de sus méritos comparados con los grandes genios de la música universal. Y me encuentro con que él y otros han llegado a una gran altura, comparable con los mayores compositores del mundo. No en el desarrollo o la factura sinfónica, ni en obras de largo aliento; pero sí en la creación de melodías. En la evolución del tango es importantísimo el aporte técnico, escolástico, hecho por Julio y Francisco de Caro, y Pedro Láurenz. Si existe un

tango ortodoxo creado por las orquestaciones de los años cuarenta, yo creo que eso es la consecuencia de un sentir. El sentir de lo que a través del tiempo se va mantenimiento por gravitación de sus propios méritos. Podríamos decir que en el tango, como en toda la música, siempre, de alguna manera, existe la posibilidad de adosamientos y recursos infinitos. Siempre se puede hacer otra cosa.[70]



Horacio Salgán, un piano perlado para los tiempos de renovación.

La más clara referencia de la brecha entre distintos estilos de los años cincuenta en adelante es Ástor Piazzolla. A efectos de una diferenciación entre el Piazzolla "milonguero" y el Piazzolla "de estudio", es posible separar su carrera en dos etapas: la que llega hasta su primer *long play* inclusive (1961) y la posterior. Esta división es cuestionable y, de hecho, no parece demasiado feliz; pero resulta una orientación práctica. En realidad toda la década del cincuenta fue, para él, una etapa de búsqueda expresiva. En sus propias palabras:

> Dejé la orquesta hacia 1949 –tuve un ataque de música erudita– y allí nació el Piazzolla erudito. Empiezo a componer música sinfónica, de cámara. La orquesta de Bruno Bandini, de Radio del Estado, me estrena casi todo lo que escribo; los concertistas de piano tocan mis obras, y así se me suben los pájaros a la cabeza. Menos que nunca quiero volver al tango. Aunque tengo que vivir, y lo hago arreglando para casi todas las orquestas: Troilo, Pugliese, Basso, Fresedo. Con eso, como. Mientras, sigo escribiendo.
>
> En 1953 Ginastera me propone participar en un concurso de músicos. Gano el primer premio con los *Tres movimientos sinfónicos*. Ya me sentía Beethoven. Al otro año, los críticos musicales (cuyo presidente era Jorge D'Urbano) me dan el primer premio por *Sinfonieta*. A todo esto, hacía cuatro años que no tocaba el bandoneón. Entonces, el gobierno de Francia me da una beca. Y voy a estudiar con Nadia Boulanger. Estudio un año durísimo. Y aprendí todo lo que sé. Descubro con Nadia Boulanger a Piazzolla. Al oírme tocar el tango *Triunfal*, me tomó de las manos y me dijo: "Aquí está Piazzolla: esta es su línea a seguir". Entonces grabé y me empezaron a conocer los músicos. Después de esa inyección de ánimo de Nadia, escribí hasta hoy sin parar. Formé el Octeto Buenos Aires, la orquesta de cuerdas, el Quinteto, el Nuevo Octeto, el Noneto.
>
> Llevar el bandoneón a la música de concierto jerarquiza al bandoneón y a la música de Buenos Aires. Y sobre todo, al tango. Porque lo mío, a pesar de que se pueda discutir, es un extracto total de la música de tango. Si uno se pone a

> analizar, se encuentra un estilo Gobbi, o De Caro. Como puede existir un bandoneón a la manera de Maffia, o Troilo. [71]

En 1979 Héctor Varela y Piazzolla mantuvieron una dura discusión mediática, todavía hoy recordada, por razones de estética musical; cada uno salió a defender con vehemencia su estilo (sencillo en el caso de Varela, muy elaborado en el de Piazzolla) y pronto aparecieron los defensores de uno y otro. Se reabrió entonces un debate que hasta entonces había permanecido atenuado bajo otras preocupaciones. Lo único que pudo sacarse en limpio fue que habían transcurrido treinta años y la grieta aún permanecía abierta.

Es evidente que buena parte de las inquietudes sonoras, no sólo de estos años sino también de los siguientes, provinieron de músicos bandoneonistas. Piazzolla es el ejemplo más conocido, pero otros, como Julio Ahumada, Eduardo Rovira y Leopoldo Federico, también avanzaron, según el caso, con un mayor o menor alejamiento de las formas tradicionales del tango.

Poetas de la segunda mitad del siglo XX

En parte por el prematuro fallecimiento de Homero Manzi y de Enrique Santos Discépolo, en parte por la preferencia orientada hacia otros ritmos, y en parte también por la proliferación de letras sin mayor interés, los años cincuenta marcaron el fin de la "edad de oro" de la literatura tanguera. La música misma estaba en crisis y; de ninguna manera podía dejar de arrastrar consigo a la letra.

La vigencia en esta década de Cátulo Castillo y de Homero Expósito los convierte en autores a los que ineludiblemente hay que remitirse. El primero, con *A Homero*, *El patio de la Morocha*, *La Cantina*, *Una canción*, *La última curda*; el segundo, con *Afiches*, *Maquillaje*, *Te llaman Malevo*. Cualquier cosa que pueda decirse sobre estos años se abre y se cierra con ellos dos, lo que señala un marcadísimo desenvolvimiento de sus trayectorias, pero al mismo tiempo una falta de interés en el auditorio que se traduce en la

ausencia de poetas renovadores. Habría que esperar una década para experimentar un cambio auténtico.

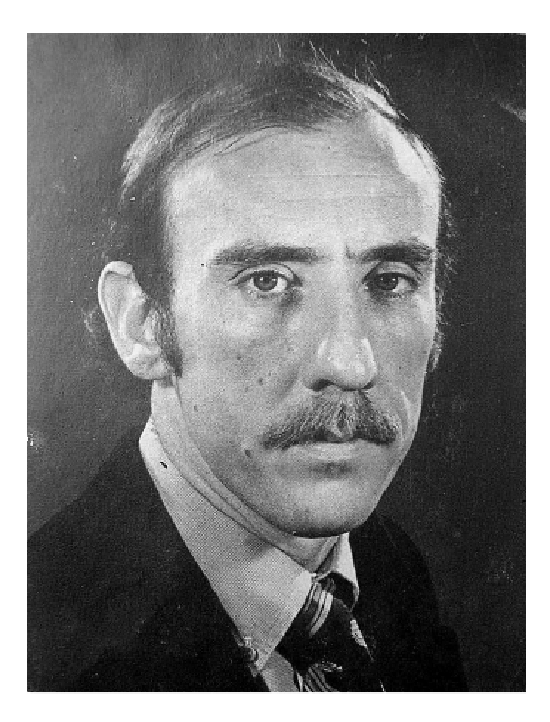
Los cantantes emblemáticos

La mayoría de los cantantes del ambiente tanguero que lograron dispararse en los años cincuenta ya estaban activos desde bastante tiempo antes (hasta una década y media, en algunos casos, con suerte dispar y alternando labores de solistas con la de cantores de orquestas); pero, puntualmente, el año 1950 parece obligarnos a suspender nuestra desconfianza por los historiadores que presentan grandes rupturas en fechas con número redondo. En efecto, fue un año de importantes cambios y apariciones en el mundillo de los cantantes de tango, muchos de las cuales no se agotarían con su lanzamiento, sino que podrían sostenerse.



Nelly Omar. Lo afirmó ella misma: su primera influencia, el impulso inicial, nació tras descubrir el arte de Carlos Gardel.

Un excelente ejemplo de transformación (no de surgimiento) lo constituye Alberto Castillo, que ya había superado su etapa como estribillista en 1943 al separarse de la orquesta de Ricardo Tanturi para convertirse en solista. Ante la necesidad de afianzarse, había adoptado una postura inteligente al decidir que el cambio no fuese traumático. Al principio no cantaba la letra entera de los tangos, sino que continuaba con la modalidad de los vocalistas de cantar la primera estrofa, el estribillo y, en el mejor de los casos, repetir el estribillo o una parte de este al final. El marco musical tenía todos los recursos necesarios para el baile, y su ritmo no decaía en ningún momento en virtud de pausas, calderones o floreos del cantor: era constante y bien marcado hasta el acorde del final. Esta suma de detalles hizo que su público entendiera que se trataba apenas de una prolongación de su trabajo anterior y no de una transformación violenta. Pero en 1950 introdujo un cambio de estilo: tras grabar un solo disco, reapareció en 1951 con temas que pecaban de demagógicos, como *La barra de la esquina* (el tema de la mejor de sus películas), *Por cuatro días locos*, *Siga el baile*, *La Pulguita*, *Castañuelas* (tango propio como respuesta al famoso *Hernando's Hideaway*), *La Perinola*, *Año nuevo* y muchos otros; por lo general, intrascendentes desde lo artístico, pero con excelente llegada a cierta franja despreocupada del público. También hizo viejos clásicos del tango, como *Garufa*, *Che Bartolo* y *Chorra*, en los que cualquier cantor necesitaba estar muy atemperado para evitar caer en lo caricaturesco. De 1955 en adelante se notaría una profusión de tangos autorreferenciales (*Muchachos escuchen*, *Aquí hace falta un tango*, *Yo soy de la vieja ola*), que delataban el momento regresivo que estaba atravesando el género. Como una extraña ironía, su discografía se cerraría en 1993 con una participación especial en el conjunto Los Auténticos Decadentes: un grupo musical que, si hubiera existido treinta años antes, sin duda habría sido objeto de ácidas críticas por aquella clase de tangos.



Edmundo Rivero en su juventud. Sus afinidades como intérprete estuvieron enroladas en la línea de los cantores nacionales.

Nelly Omar, quien lograría el reconocimiento recién en 1950, fue un ejemplo de estrellato sin recurrir a cambios de estilo ni de actitud. Su carrera profesional había comenzado en 1932, y poco a poco fue consolidándose como intérprete de tangos y de música folclórica, con buen rendimiento en ambas especies. Si bien fue muy popular en la radio (durante 1937 lideró una encuesta de la revista *Caras y Caretas* en la que los oyentes elegían a la mejor cancionista del momento), su primera oportunidad para el disco llegaría tardíamente –en 1946, para Odeon– como invitada en la orquesta de Canaro. Fue el marco ideal para el lucimiento de una cantante de sus características: voz profunda y al mismo tiempo expresiva, "con misterio", indiscutiblemente tanguera y, a la vez, nativista, continuadora de la vieja tradición.

En 1950 la misma empresa publicó sus primeras placas como solista con guitarras. El público de este año la encontraría como una

artista enrolada en la estética de los “cantores nacionales”, como la que cultivaban entonces Oscar Ugarte, Héctor Palacios o Dante Ressia; una corriente que alternaba tango y folclore, que prefería un acompañamiento de guitarras antes que un marco orquestal y que podía considerarse fuera de época si se la contrastaba con lo que estaban haciendo otros cantores del género. Precisamente fue Omar una de las responsables de mantener viva la tradición del cantor nacional.

Otro artista que también tuvo proyección a partir de 1950 dentro de la línea de cantores a la vieja usanza fue Edmundo Rivero. Su trabajo comenzó mucho antes, pero su reconocimiento tampoco fue inmediato: al principio, su registro de bajo no era del todo aceptado ni entre los empresarios ni entre los auspiciantes. En 1935 tuvo su gran oportunidad como cantante al ingresar a la típica de José de Caro, hermano de los ya ampliamente consagrados Julio y Francisco. Al poco tiempo estaba cantando en la orquesta del propio Julio, pero el primero en creer realmente en las posibilidades de su voz fue Salgán, en 1944, aunque no tuvieron el éxito que merecían (el desquite por aquella mala estrella que parecía seguir a Rivero y Salgán fue recién a partir de 1957). Dos años y medio, entre abril de 1947 y octubre de 1949, bastarían para cambiar definitivamente la historia del cantor: fueron los meses en que Rivero trabajó como vocalista de Troilo. Ante la magnitud de la respuesta del público, ya no surgirían más obstáculos. En 1950 pudo independizarse, con contrato en LR3 Radio Belgrano y un compromiso para grabar discos en RCA Victor. Rivero, ya con libertad para definir una selección temática, se orientó a temas del repertorio gardeliano o de temperamento similar.

En 1948 Jorge Vidal debutó profesionalmente como cantor en una confitería. Explotando su imagen de varón recio y, a la vez, dotado de sentimientos profundos (algo así como un Humphrey Bogart del tango), con potencia en la voz y una interpretación melodiosa, llegó a ser uno de los mayores cantores de la segunda mitad del siglo XX. A comienzos de 1949 lo escuchó Osvaldo Pugliese y, sin dudarlo un instante, lo contrató. Junto al maestro, Vidal dejó sólo ocho temas grabados (entre los que sobresalieron *Puente Alsina*, *Vieja recova*, *Barra querida* y *Un baile a beneficio*); pero su presencia en la orquesta, aunque breve, hizo historia, a tal punto

que hoy es uno de los cantores más recordados de Pugliese, junto con Roberto Chanel y Alberto Morán.

En 1951 ya tenía suficiente cartel para lanzarse como solista. Volvió entonces a presentarse secundado por guitarristas. En los tangos y milongas festivas de su repertorio, los ejes temáticos que mayor popularidad le dieron fueron el amor severo, los códigos masculinos, el ambiente de las apuestas y el alcohol.

Algo más adelante empezaría a perfilarse Roberto Goyeneche, una de las voces más particulares que tuvo el tango. Es difícil ubicarlo dentro de una escuela en especial. Su registro de barítono, su fraseo a veces con giros impredecibles, su emotividad, el uso dramático de silencios y una total compenetración con el sentido de cada obra (llevando al extremo su convicción de que los tangos, además de cantarlos, había que *contarlos*) lo convirtieron en el cantor emblemático de los últimos treinta años del siglo XX, respetado por clasicistas y modernistas, valorizado por la comunidad artística en su totalidad (desde los tangueros tradicionales hasta los rockeros más duros) y aplaudido por las nuevas generaciones, que lo descubrieron y lograron que sobreviviera "al canibalismo que el público reserva para los ídolos populares", según palabras del periodista Jorge Göttling.

Comenzó como cantante de la orquesta de Raúl Kaplún en 1944 y saltó al primer plano estando en las filas de Salgán, con quien accedió al disco en 1952 y se mantuvo hasta 1956. Ese año se incorporó al conjunto de Troilo y pasó a convertirse en uno de sus vocalistas más representativos. Para mediados de los años sesenta, ya consagrado como solista, había alcanzado una posición de privilegio que fue acrecentándose durante tres décadas ininterrumpidas.

Otros cantantes solistas que tuvieron una presencia significativa en los años cincuenta y en los subsiguientes fueron Héctor Mauré, Floreal Ruiz, Alberto Marino, Argentino Ledesma, Miguel Montero y Alberto Morán.

El tango ha muerto

Como anticipamos, a partir de la década del cincuenta el tango debió enfrentar una competencia de proporciones hasta entonces inéditas con otros géneros musicales. Y la reacción general de muchos de sus artífices fue contraria a producir un cambio, lo cual no hizo más que generar una mayor resistencia por parte del público no tradicional y un acentuado distanciamiento generacional. ¿Qué pudo haber llevado a muchos tangueros a responder de ese modo a un hecho natural como la necesidad de los más jóvenes de tener y expresar sus propios gustos?

La eficaz penetración de ritmos muy diferentes al tango en el mercado local no fue un plan orquestado por potencias extranjeras para destruir una cultura preestablecida. Esta interpretación nacionalista, cuyos ecos llegan incluso a la actualidad, en su momento tuvo consecuencias que socavaron al tango como movimiento artístico.

El tango nunca fue lo que era

Durante la década del setenta, que fue un momento de reflujo para el tango, podría comprenderse que un anciano, al recordar la gloriosa década del cuarenta, testificara que “el tango ya no es lo que era”, “tango era el de antes” o “el tango está muerto”.

Voces conservadoras habrá siempre, en todas las actividades humanas. Este lamento es normal entre la gente de tango de todos los tiempos. Pero no lo es tanto en otros géneros o latitudes. Más parece una exclamación retórica inherente a la nostalgia del tango –creado por ese porteño hijo de inmigrantes– que una reflexión estética.

Desde la década del ochenta, aunque sin alcanzar la masividad de la del cuarenta, el tango vive un renacimiento que no hace sino crecer exponencialmente. A pesar de este florecimiento evidente, Aníbal Arias opinaba en 2008 que “los músicos de ahora, a la velocidad que tocan, no tienen

tiempo para ser expresivos y acaban por hacer algo que no es tango; es como si estuvieran leyendo el diario". Y, cerca de 2011, Carlos García pensaba que "los músicos de tango de antes eran más tangueros. Creo que estaban más inmunizados frente a la penetración de la música foránea".

Los testimonios pueden multiplicarse con facilidad, década tras década.

Hasta hubo quien se atrevió a denigrar el tango en plena época de oro. "En el tango cotidiano de Buenos Aires" –escribía Jorge Luis Borges en 1952–, "en el tango de las veladas familiares y de las confiterías decentes, hay una canallería trivial, un sabor de infamia que ni siquiera sospecharon los tangos del cuchillo y del lupanar; el tango posterior es un resentido que deplora con lujo sentimental las desdichas propias y festeja con desvergüenza las desdichas ajenas".

Lo notable es que el concepto se repite incluso antes de la década del cuarenta. En 1925 Juan "Pacho" Maglio creía que eran "dos cosas muy distintas el tango de hoy y el que nosotros creamos. Este tenía alma; el otro no la tiene: es una melopea sumamente aburridora. Cualquier compositor actual es igual a los demás". 1925, cuando los jóvenes De Caro, Cobián, Fresedo y Pugliese estaban en plena actividad.

Mucho antes, en 1913, Viejo Tanguero documentó en el diario *Crítica* que "en la academia de Independencia y Pozos fue donde el tango tuvo su mayor apogeo, adoptándose un sistema cadencioso y acompasado que hoy no existe, porque se ha modificado enormemente, perdiendo el *cachet* típico que sólo los bailes de aquel tiempo sabían imprimirle. Verdad es, también, que han desaparecido las bailarinas del pasado, y que los mismos autores de tangos, a excepción de Bevilacqua, Pérez Freire y Solá, por ejemplo, han equivocado la verdadera armonía y composición de su origen". Es decir que, para Viejo Tanguero, Pacho Maglio, que

triunfaba precisamente en ese 1913, había equivocado el camino.
Pero el tango de la academia de Independencia y Pozos debía ser a su vez una deslucida copia del verdadero, si hemos de creer a José Sixto Álvarez, quien opinaba en 1903 que "la memoria del tango se ha salvado debido a los Podestá, que la conservan. Este tango de la actualidad ya no es un pendón de bandería como en tiempos de alsinistas y mitristas, sino simple entretenimiento callejero de la muchachada ociosa. Y si no asistimos a su ignorada muerte, oímos el fúnebre tañido de la campana que anuncia su agonía".

Pedro Ochoa[72]

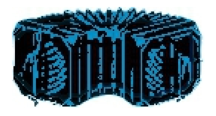
En los años cincuenta el tango comenzó a retroceder por múltiples factores, no todos estrictamente musicales. El mayor poder adquisitivo y la expansión de nuevas tecnologías de la comunicación (como la televisión, que aunque tímida al principio acabó por imponerse) acercaron mucha información sobre otras expresiones culturales por las cuales las nuevas generaciones se sintieron interpeladas. La proporción de adolescentes y adultos jóvenes que se veían identificados en los modelos originales y primarios del tango se redujo a favor de quienes querían propuestas más "modernas", que acompañasen su carácter inherentemente inconformista. ¿En quién podía reconocerse un joven de la década del cincuenta? ¿En aquellos arquetipos de rebeldía que podía ver en películas como *Rebel without a Cause* (1955) y *Jailhouse Rock* (1957), o en un señor ya rendido ante la vida, que lamentaba sus antiguos amores en la mesa de un café?

Por otra parte, desde los años treinta, y más intensamente desde 1945, se había producido una importante migración del interior del país hacia Buenos Aires en busca de una mejora ocupacional. Quienes llegaban de provincias portaban su propio bagaje cultural, que no siempre incluía al tango; los originarios de las grandes

ciudades tal vez sí lo escucharon, pero no ocurría lo mismo con las personas del interior profundo. De esta forma, siendo Buenos Aires el foco principal de la actividad tanguera de la Argentina, una significativa cantidad de sus habitantes estaba desinteresada del tango y había optado, en cambio, por reconstruir su cultura original al margen del "porteñismo": organizaban sus propios centros de reunión, concurrían a reductos en los que exclusivamente se bailaba o escuchaba música folclórica, etc., algo que provocaba cierto recelo y hacía que aumentara la segregación.[73] Un fenómeno muy parecido al ocurrido casi un siglo antes con el propio tango, que ahora lo sufría en carne propia.

Culturalmente, la primera mitad de los años sesenta en la Argentina puede interpretarse como una prolongación, sin grandes cambios, de los fenómenos surgidos en la década anterior. Un ejemplo de ello es que, para entonces, el baile ya no encabezaba las opciones de ocio de los habitantes de la Capital Federal. En una encuesta de opinión sobre las diversiones que ofrecía la ciudad a los migrados, los bailes ocupaban un segundo lugar, muy lejos (el doble) del primer puesto, que era el cinematógrafo.[74] E incluso esos bailes, en su mayoría, no eran tangueros, sino nativistas.

La salida de esta crisis no fue inmediata, ni mucho menos. En realidad el tango entraría en una etapa en la cual, fuera de su público cautivo e incondicional (cada vez más escaso), llegaría a tocar el más bajo nivel de aceptación que se recuerde, incluso ahuyentando a un par de generaciones completas a pesar de los esfuerzos de sus artífices más razonables. A continuación analizaremos estos años de fuerte descenso y también el modo en que, contrariando todo pronóstico, el tango logró emerger de su período de oscuridad.



---

68 Natalia Milanesio, *Cuando los trabajadores salieron de compras: nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014.

69 Ernesto Goldar, *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del cincuenta*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1980.

70 Fragmentos de un reportaje realizado en 1994 por O. B. Himschoot, para la revista *Club de Tango*.

71 Fragmentos de un reportaje realizado en 1979 por N. I. Chab, para la revista *Tango: 1880-1980, un siglo de historia*.

72 Texto especialmente escrito para este libro.

73 Oscar A. Troncoso, *Buenos Aires se divierte*, Buenos Aires, CEAL, colección "La historia popular", nº 36, 1971, pp. 85-86.

74 Mario Margulis, *Migración y marginalidad en la sociedad argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1968, p. 130.

7. Muerte y resurrección

El largo camino hacia la nueva primavera del tango

Susanita,
para vos seré un guarango;
yo me quedo con el tango,
vos quedate con el *rock*.
Reinaldo Yiso

En un sentido abstracto y generalizado, podemos decir que la actitud del tango dentro del panorama de hostilidad que lo enmarcaba en la segunda mitad de los años cincuenta fue de una suerte de autoacuartelamiento, que, como dijimos antes, no le sería favorable. Ante la divulgación de nuevos ritmos, en lugar de propender a la superación, antes bien reaccionó burlándose. Fue en este tiempo (1957) que aparecieron letras como *Susanita (Yo me quedo con el tango)*, de Yiso, cuya primera estrofa abre este capítulo.

Más adelante, dice acerca del *rock'n'roll*:

Para mí eso no es baile, sólo es una chifladura,
mezcla rara de acrobacia, combinada con el catch.

¿Era así como se pretendía recuperar a la juventud alejada del tango?

Venga a bailar... *el rock*

Años atrás, el cantante Alberto Vila había asegurado en un reportaje que el *jazz* le parecía "música para epilépticos". El tiempo había moderado este tipo de expresiones tan desafortunadas, pero aún quedaba un sector muy amplio de artistas y de público que no ponía voluntad para entender, y mucho menos aceptar, otras especies musicales. Era comprensible que la Susanita de nuestro ejemplo se quedase con el *rock*.

Cabe señalar que las primeras películas argentinas de *rock'n'roll* incluyeron escenas paródicas basadas en la exageración coreográfica, es decir, se caricaturizaba el baile mucho más movido del *rock*, contrastándolo, ya fuera de manera sobreentendida o en forma bien explícita, con la "elegancia" del tango. El film pionero de su especie, *Venga a bailar el rock* –de 1957, dirigido por M. Stevani con números musicales inspirados en Bill Haley– reflejaba una secuencia de baile desmedidamente frenético; el efecto era gracioso, pero aparentemente sólo buscaba lograr el *gag* sin ninguna forma de crítica, porque la película en general no intentaba ridiculizar al *rock*, sino promocionarlo. Sin embargo, a ningún tanguero de entonces (suponiendo que se sintiera intrigado por ver este estreno) podía pasarle inadvertida la diferencia entre una forma y otra de bailar. La oposición fue mucho más franca en *Buenas noches Buenos Aires* –de 1964, dirigida por H. del Carril–, donde Julio Sosa y Beba Bidart, que representaban roles de porteños conservadores, enfrentan a un conjunto de bailarines de *twist* y se burlan de ellos.

En 1958 apareció *Muchachos escuchen*, escrito e interpretado por Alberto Castillo, quien, con el pseudónimo "Riobal", lanzaría después *Yo soy de la Vieja Ola*. Estos son sólo unos pocos ejemplos de los muchos que hubo, y no sólo se referían a la música, sino a la cultura en general. En 1954, el mismo año que la editorial Gallimard publicaba en París el *Kean* de Jean-Paul Sartre, en la Argentina se respondía con *Che existencialista*, de Martincho y Landi (que ni siquiera era una sátira de la filosofía); y mientras Juliette Gréco se consagraba en el Olympia, en Buenos Aires alguien cantaba:

> [...] yo no sé por qué usan pantalones.
> Llevan el pelo largo y despeinado

> […] Hablan de "ti" y de "tu" los pobres gansos
> y al agua y al jabón le tienen bronca.

Calificado alguna vez como "el tango más fascista de la historia".[75]

Cómo era el gusto tanguero masivo

Como vimos, a partir de 1950 el mundo del tango (autores, intérpretes, bailarines, oyentes) sufrió una crisis estética, producto de sus muchas tensiones internas. Los diez primeros años de este trance fueron prósperos desde el punto de vista laboral –incluso podría decirse que logró mantenerse al margen del recorte de los beneficios del modelo económico industrialista y redistributivo del peronismo, notorio sobre todo desde 1952–, pero los resultados artísticos tendieron a declinar. Para comienzos de 1960, el principal problema era que aquella prosperidad laboral del tango también había menguado. Las orquestas grandes, por ejemplo, se volvieron casi insostenibles; para un club eran difíciles de contratar, y para sus propios integrantes, difíciles de mantener. En consecuencia, hubo ajustes y disoluciones.

A la perplejidad en que se vio sumido el género frente a cambios socioculturales cada vez más vertiginosos, debe añadirse otro factor, raramente observado por los analistas: una suerte de "modorra" creativa por parte de las generaciones de recambio.

Hacer tango es fácil; incluso es fácil hacerlo bien. Lo difícil es saltar de la corrección formal a la brillantez artística: ser creativo, aportar realmente algo destacable. Para ello, el compositor necesita adquirir conocimientos sólidos en varias disciplinas y mantener una constancia en los estudios. El poeta, leer mucho y tener un manejo razonable del idioma. Músicos y cantantes, buena escuela y disciplina de ensayos. El bailarín, mientras tanto, encuentra en el tango una complejidad coreográfica cuya ejecución eficaz demanda mucha práctica, en círculos que a veces le son secreta o abiertamente hostiles. En todos ellos, el talento natural nunca es suficiente: para sobresalir deben acompañar sus facultades con

esfuerzo y una concepción profesional de la actividad. Y, como es sabido, los frutos no llegan enseguida. El público, a su vez, tampoco es del todo pasivo: para recibir correctamente un tango elaborado, necesita sus propias adquisiciones culturales previas, que en ocasiones son de un tenor más elevado que las requeridas para otro tipo de música de efectos más inmediatos.

Todo esto se estancó durante los años cincuenta y sesenta. Dentro de su complejidad constitutiva, comenzó a preferirse el tango más simplificado –sencillo de interpretar– y que requería menor esfuerzo de comprensión. El artista que no tendía a esto se distanciaba cada vez más del gusto masivo.

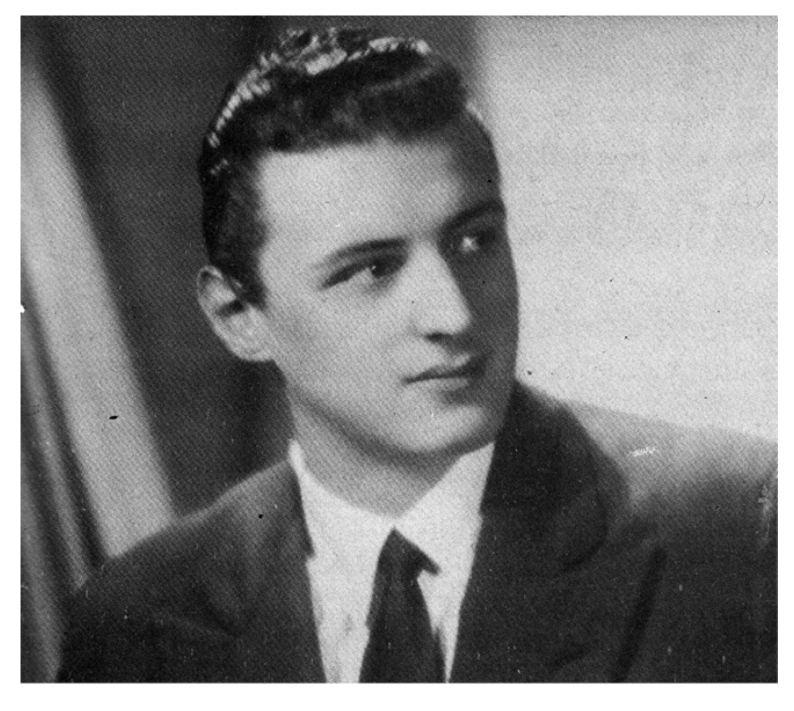
Un renacimiento sólo aparente

En los años sesenta, el tango seguía presente, pero no eran muchos los jóvenes que se acercaban a él. Quienes se animaban a bailarlo solían recibir motes tales como "Milonguita" o "Carlitos", y por cierto que no eran acompañados por el grueso de los de su misma edad. Sin embargo, en estos años difíciles, un cantor lograría que un amplio público no tanguero lo escuchase con atención: no es una exageración decir que, a partir de determinada época, el tango se mantuvo vivo gracias a Julio Sosa.

Su voz se convirtió en arquetipo del género y cosechó la admiración de miles de oyentes aun en los años más oscuros que atravesó esta música. Oriental de Las Piedras, fue en su país donde comenzó a desarrollar su vocación como cantor de diversos conjuntos. En 1948 y 1949 llegó a grabar cinco canciones para el sello Sondor junto al cuarteto de Luis Caruso. Poco después decidió viajar a Buenos Aires, donde se probó en la típica Francini-Pontier y quedó contratado de inmediato. Con ellos grabó discos para RCA Victor a partir de agosto de 1949. El público lo aceptó rápidamente; entre 1949 y 1953 el éxito de la orquesta dependió, en gran medida, de su presencia.

En abril de 1953 pasó a las filas de Francisco Rotundo. Tuvo por entonces un severo problema en las cuerdas vocales, pero tras operarse no sólo consiguió salvar su voz, sino que reapareció con el

timbre que, de allí en más, sería característico en él: más grave que antes y plenamente acorde con el espíritu de sus interpretaciones. En junio de 1955 volvió con Pontier, que ya se había desvinculado de Francini y, así, cantor y director conformaron una brillante sociedad. Grabaron primero para RCA Victor y después para Columbia. Sosa permaneció con Pontier hasta agosto de 1960, cuando se separó para convertirse en solista y dar el gran salto de su carrera.



Julio Sosa, un cantor que desde el principio tuvo bien claro hacia dónde apuntaría su repertorio.

En mayo de 1961 comenzó a grabar secundado por la orquesta de Leopoldo Federico. Este bandoneonista dotó al acompañamiento de arreglos muy elaborados, de excelente factura, lo que dio inicio a la serie más personal de Sosa. Entre junio y agosto de 1962 el cantor grabó un *long play* con el conjunto de guitarras de Héctor Arbelo,

para seguir luego con Federico hasta el final, que estaba cerca: en la madrugada del 25 de noviembre de 1964 sufrió un accidente automovilístico y murió en el sanatorio Anchorena la mañana del 26.

Cabe destacar que Sosa fue uno de los primeros artistas de tango en aprovechar la televisión de manera inteligente.

El arte de combinar las palabras

A pesar de todo, hubo una especie de "renacimiento" anunciado por una genuina vanguardia de músicos y poetas. Los años sesenta quedarían marcados por las presentaciones de Eladia Blázquez, Héctor Negro y Horacio Ferrer, si bien sus resultados serían más visibles en los años setenta.

La de los sesenta fue también una época de acercamiento de otro tipo de escritores, identificados con una literatura diferente. Pero ¿hasta qué punto las letras de Juan Gelman, Conrado Nalé Roxlo o Alberto Girri tuvieron una verdadera influencia en el tango? La expectativa y hasta el entusiasmo con que fueron recibidas sus obras quedó apenas en eso: un impacto inicial, que luego no se mantuvo. Tal vez sirvieron para demostrar que el tango era una proposición aparte, para la que no bastaba sólo la buena voluntad de los escritores. Mejor ventura tuvieron las aproximaciones esporádicas de María Elena Walsh, Chico Novarro y Alejandro Dolina.

De 1960 es *Sueño de barrilete*, en el que Blázquez cambió el habitual repertorio español que interpretaba hasta entonces para dedicarse fervientemente al tango. En sus creaciones, tuvo una actitud comprensiva hacia "la gente, el montón que no pasa a la historia, sino a los censos". También hacia un abatimiento muy distintivo del porteño medio –de esa época y también de la nuestra–, aun en los casos en que proclama una supuesta conformidad con la rutina. También *Buenos Aires vos y yo*, *Y somos la gente*, *Adiós Nonino* y *El corazón al sur* convocaron esa forma de retrato. El periodista Julio Nudler diría de ella que creó "un tango-canción verdaderamente nuevo, aunque sobre moldes no

vanguardistas, con su rara habilidad para combinar notas y palabras".

Héctor Negro, en la misma línea que Blázquez, añadió un compromiso doctrinario (que se inició en 1955, cuando fundó el grupo de poesía El Pan Duro). Pero la habilidad creadora de este autor consiguió que sus tangos no cayeran en la trivial propaganda política. La ideología no afectó lo poético de *Un lobo más*, de *Un mundo nuevo* ni de *Bien de abajo*. Más adelante, con música de Blázquez, hizo *Viejo Tortoni* y, con Raúl Garello, *Tiempo de tranvías*, en los que diestramente atendió el recuerdo de la Buenos Aires del pasado.



Roberto Goyeneche, “El Polaco”. Desde mediados de los años sesenta hasta su fallecimiento en 1994 dominó el panorama del tango con recursos muy personales.

Finalmente, Horacio Ferrer, desde su sitial de poeta e historiador, representó una prolongación –potenciada– del movimiento de metáforas *ultra modum* iniciado por Expósito. En colaboración con Ástor Piazzolla y con Horacio Salgán, entre otros, produjo obras de una naturaleza tanguística excéntrica, resistida al comienzo; en varias oportunidades superó la métrica rigurosa, el ritmo invariable y la rima exacta, dado que su inspiración siempre exigió liberarse de ciertas trabas formales. Cuando en noviembre de 1969 se premió *Balada para un loco* (que, por cierto, no es un tango), con momentos recitados de una irrealidad hasta entonces insospechada para el género, algo cambió. Pero lo que pareció una momentánea manía de anexar palabras inusuales en el tango, como “semáforo” o “bluyín” (*blue jean*), acabó por reconocerse, ya no como una licencia, sino como el lenguaje de su personal estilo. Otras obras suyas fueron *Chiquilín de Bachín*, *La última grela*, *Balada para mi muerte* y *El gordo triste*.

El caso de “Los 14”

Un ejemplo de las expectativas depositadas en poetas que no pertenecían específicamente al mundo del tango fue la experiencia de los *14 con el Tango*, de 1966. El productor musical Ben Molar, a través de su editorial Fermata, publicó ese año un álbum que reunía catorce letras de tango creadas por escritores consagrados en otros géneros (entre los cuales se encontraron Ernesto Sabato, Manuel Mujica Láinez, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges, Carlos Mastronardi y Baldomero Fernández Moreno) con catorce compositores plenamente identificados con el tango (Troilo, Demare, Piana, De Caro, Delfino, Piazzolla…), y se complementaba con la presentación de catorce pinturas originales “de firma” (Carlos

Alonso, Héctor Basaldúa, Santiago Cogorno, Vicente Forte, Leopoldo Presas, Raúl Soldi, Carlos Torrallardona, entre otros). Los arreglos y las interpretaciones de cada pieza estuvieron a cargo de la orquesta de Alberto di Paulo.

Algunas asociaciones fueron realmente extrañas. Borges, cuyo gusto sólo admitía unos pocos tangos posteriores a Pascual Contursi, recibió música de José Basso (*Milonga de Albornoz*); Carlos Mastronardi, poeta que se caracterizaba por la idealización de un pasado provinciano en Entre Ríos, fue reunido con el más que porteño Caló (*Sabor de Buenos Aires*), o la musicalización del clásico poema de Baldomero Fernández Moreno a cargo del vanguardista Ástor Piazzolla (*Setenta balcones y ninguna flor*). No menos alarma provoca hoy encontrar el nombre de Ulyses Petit de Murat unido al de Juan D'Arienzo, o a Conrado Nalé Roxlo junto a Alfredo de Ángelis. Molar afirmaba que se trataba de "una cruzada" (sic), mientras algunos autores involucrados estuvieron convencidos, desde el principio, de que se trató simplemente de una operación comercial, que no llegó tampoco a revertir el reflujo del tango.

Posteriormente sobrevalorado (se lo calificó como "una epopeya"), lo cierto es que, fuera del entusiasmo de la crítica de su tiempo y de los premios recibidos, y aun de sus tardías secuelas (*Los de siempre*, *14 de Cobián y Cadícamo*, *Los 14 de Julio de Caro*), los pocos escépticos de entonces tenían razón. Este trabajo tuvo una incidencia mínima en el auténtico contexto tanguero, no sólo de los sesenta, sino también de años posteriores. El disco fue muy respetado, pero las reacciones fueron poco significativas para el género, incluso para sus propios protagonistas, a excepción del editor Molar.

Este fue también el gestor del denominado "Día Nacional del Tango", cuyo trámite comenzó en 1965 y obtuvo su aprobación municipal recién a finales de 1977. Desde entonces se celebra cada 11 de diciembre, en conmemoración del aniversario de los nacimientos de Gardel (1890) y De Caro (1899).

Los años setenta del tango

Tras la desaparición o el eclipse de personalidades de relevancia en el primer lustro de los años sesenta, y la dispersión de la actividad tanguera durante los subsiguientes, hubo pocas incorporaciones realmente valiosas. Sin embargo, llegaron a surgir algunas propuestas nuevas muy interesantes, capaces de competir exitosamente con los exponentes de generaciones anteriores que aún estaban activos, a pesar de la disminución tanto de su rendimiento como de su llegada al público.

En quien mejor se vio representado este recambio generacional fue en el cantor y bandoneonista Rubén Juárez. Músico precoz, con nueve o diez años de edad ya tocaba el bandoneón en la orquesta típica del Club Atlético Independiente y luego tuvo un paso por el *rock'n'roll* en tiempos de su adolescencia. Tras ganar un concurso como cantor logró presentarse en el escenario de Caño 14, a la sazón el más importante de los lugares para escuchar tango de entonces (hacia finales de los años sesenta). El joven Juárez fue aceptado rápidamente por todo el público: desde el típico de su edad, fascinado por aquel cantante que se acompañaba con bandoneón, hasta los más veteranos, que reconocieron en él a un artista de primera categoría, como los que habían visto en los tiempos gloriosos del género. Pero, sin duda, uno de los factores primordiales que determinaron su notoriedad fue el hecho de que escogiera su repertorio prestando atención a los autores contemporáneos y a los tangos con temas de actualidad; y, si bien nunca tuvo necesidad de ataduras formales ni de contenido, respetó en todo momento un auténtico "aire de tango". Gracias a ello y a su notable ritmo de trabajo, Juárez mantuvo una vigencia que pocos artistas de su generación pudieron ostentar.

Con interés por demostrar que soplaban vientos de renovación, aunque aceptada por un amplio espectro del tradicionalismo, apareció Eladia Blázquez, cuya importancia como autora ya mencionamos. Volcada tempranamente a la composición además del canto, recién fue reconocida en forma masiva hacia 1970. Precisamente en ese año obtuvo el primer premio en el Festival de la Canción de Buenos Aires con *Mi ciudad y mi gente*, hecho que coincidió con el lanzamiento de su primer disco *long play* de tango. Desde sus títulos puede apreciarse la predilección temática de Blázquez, centrada fundamentalmente en la porteñidad, la

descripción de la ciudad y la relación de esta con el habitante promedio.

Rosanna Falasca fue otra de las pocas novedades gratas que trajo el tango de esos años. En aquel tiempo, la difusión mediática de una adolescente que cantaba tangos podía ser algo así como la exposición de un fenómeno; pero ella trascendió este encasillamiento demostrando desde el principio una madurez interpretativa extraordinaria. Su personalidad fuera de lo común para el tango de entonces –voz impostada con naturalidad, desenvoltura escénica, figura joven y atractiva– le permitió iniciar un acelerado ascenso en su carrera: en 1970 grabó su primer *long play*, pronto llegaron las giras por países de América Latina y también se le abrieron las puertas del cine. Su repertorio reunía una buena cantidad de tangos clásicos con otros propios de la época. Falleció en pleno estrellato, cuando aún no había cumplido treinta años.

Los casos de Juárez y Falasca llaman nuesta atención sobre un punto: el tango comenzaba a incorporar, aunque tardíamente, a ciertos intérpretes que, a pesar de identificarse con una música ya centenaria, eran capaces de interactuar en el ambiente artístico con otros de géneros más modernos. Este fenómeno ya se había observado en distintos momentos de los años sesenta con cantantes de tango como Raúl Lavié, Raúl Cobián “Tanguito”, Néstor Fabián y otros; pero aquella interacción había consistido, básicamente, en aparecer en un mismo programa de televisión junto a artistas de la “nueva ola” y poco más.



Rosanna Falasca, representante de la nueva camada de cantantes de tango de los años setenta. Su prematuro fallecimiento impidió que alcanzara mayor proyección.

Fue importante que la mencionada convivencia cobrase fuerza en los años setenta, porque para entonces el llamado "*rock* nacional" ya había superado su etapa de música despreocupada. Se encaminaba hacia elaboraciones más desarrolladas que las de la década anterior, tanto en lo musical como en lo poético, y su acción podía ejercerse de manera recíproca con el tango.

Sin embargo, fuera de los ritmos "criollos" (tanto los folclóricos

propiamente dichos como aquellos que, de manera menos estricta, podían ser considerados como tales), el tango tuvo *a lo largo de toda su historia* diferentes grados de asimilación con otros tipos musicales:

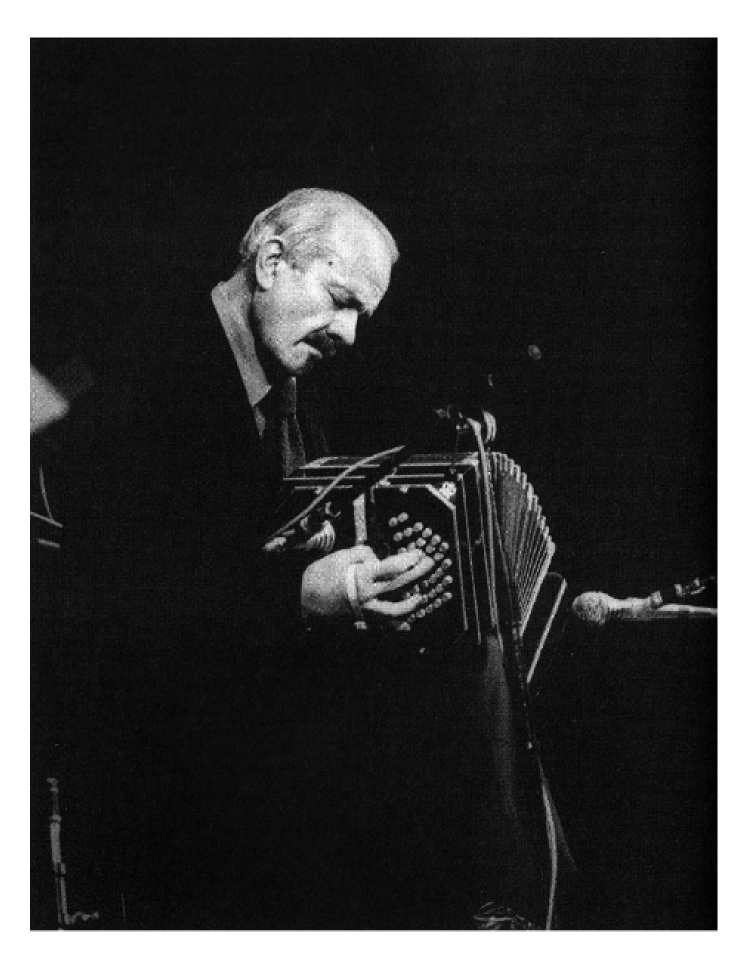
- Alta, si se observa su ductilidad como especie musical. El tango permitía adaptaciones y readaptaciones a influencias de diferentes ritmos: sonoridades tomadas del *jazz*, por ejemplo; alternancia de las células rítmicas naturales por otras provenientes de otros géneros, o instrumentaciones con elementos ajenos a los típicos, etc.
- Media, en cuanto a lo que realmente hicieron los intérpretes en tal sentido. Las incorporaciones fuera de lo corriente fueron pocas e inconstantes. Que Fresedo se mostrase interesado por el *jazz*, que Lomuto aportara timbres metálicos o que Piana incluyera tamboriles (sólo por citar unos casos) no provocó un vuelco masivo hacia sus propuestas.
- Baja, al comprobar la recepción por parte del público. Salvo un sector minoritario, el auditorio siempre se mostró reticente a cualquier propuesta de cambio que tendiese a desestabilizar un “orden” tanguero construido desde el tradicionalismo. De hecho, las proposiciones novedosas que en su momento hicieron los artistas de los años cuarenta eran avances sobre formas ortodoxas, y no verdaderas rupturas, como las que se verían años después.

Con excepción de Juárez, Falasca y algunos otros, el intento juvenil de la primera mitad de los años setenta no prosperó, no se desarrolló con calidad suficiente ni logró ser aceptado por todo el espectro del público tanguero. Por otra parte, la reciprocidad entre géneros encontraría muy escaso interés entre los artistas y mínimo fomento en las políticas culturales de su tiempo. Luego, la dirección

tomada por el golpe militar de 1976 terminaría desanimando cualquier voluntad de cambio.

¿Un género para personas mayores?

Desde los sesenta el tango fue perdiendo paulatinamente su anterior capacidad para superar sus crisis internas. La resistencia a las sustituciones desalentaba el recambio generacional tanto de espectadores como de creadores, con la consiguiente pérdida de público consumidor.



Ástor Piazzolla, o la nueva universalidad del tango durante los años más difíciles que vivió esta música.

Aunque diferentes ensayistas habían mostrado los años sesenta como una suerte de "década infame" del tango al recalcar que fue su época de mayor retroceso y otros pretendieron lo mismo para los años setenta, lo cierto es que fueron años de cierta actividad. En cambio, si hubo un período verdaderamente perdido fue el iniciado con la política de gobierno del llamado Proceso de Reorganización Nacional, tras el golpe de Estado de 1976. El tango, ya de por sí en retroceso, no hizo sino acompañar la relación entre endurecimiento político y depresión sociocultural.

La desaceleración tanto de las producciones como de la renovación de intérpretes pareció llegar entonces a un punto extremo. Las pocas posibilidades de crecimiento acarrearon un estancamiento artístico, con el consiguiente descenso en el interés por parte de los espectadores. Nunca antes el tango había sido tan asociado a lo obsoleto y lo decadente y, para mediados de los años ochenta, ya se habían acumulado dos generaciones que se preguntaban seriamente si esta música no estaba comenzando a representar la edad que tenía. Toda la producción relacionada con el tango (las orquestas, los cantantes, las composiciones, los poemas, el baile, los libros, las revistas, los programas de radio y de televisión, e incluso la imposición estatal del tango como "marca-país" en acontecimientos deportivos como el Mundial de Fútbol de 1978) parecía estar dirigida a personas mayores y conservadoras, y excluir a los consumidores jóvenes e inquietos de un modo mucho más acentuado que en décadas precedentes.

La creación artística pública (no sólo del tango, sino en general) debió ajustarse a los estrechos parámetros que admitía el Proceso, con lo que desaparecieron las chances de una creación poética tanguera comprometida. Si bien cabe preguntarse si realmente existió tal voluntad de compromiso, lo cierto es que, de todos modos, no habría podido tener lugar: de hecho, circularon listas negras de títulos e intérpretes que incluían artistas del tango. Más adelante, con la salida electoral y el afianzamiento de la democracia, surgiría una nueva camada de poetas con renovadas inquietudes. Tal es el caso de Alejandro Szwarcman, con *Pompeya no olvida* y *Ciudad de nadie*, entre otros.

Esta paralización artística del tango continuó tras el retorno al gobierno civil en 1983 y se extendió incluso hasta el final de la década. Muchos lugares de difusión eran elitistas y *for export*, poco seductores para la franja social que más practicaba el tango. Por lo general, se trataba de cabarets caros y reductos que ostentaban el clásico cartel en el que se leía "Bienvenido-*Welcome*"; en el otro extremo, había locales donde la calidad del espectáculo ofrecido no estimulaba el retorno. Mientras tanto, no ocurría lo mismo con otras especies musicales, que con la apertura democrática hallaron una oportunidad increíble de progreso. El tango, que ya desde los años cincuenta daba muestras de su lentitud para reaccionar, se

quedó muy atrás.

El artista que más se valoraba dentro y fuera del país seguía siendo Ástor Piazzolla, pero, por entonces, sus formas ya eran tan avanzadas que no todo el público lo reconocía como un artista “tanguero”. Mientras que la actitud más dura hacia su música fue rechazarla en forma despectiva y violenta, la justificación diplomática fue decir que Piazzolla hacía “música de Buenos Aires”, de modo tal que esta generalización admitiese la posibilidad de incluir el tango.

Uno de los pocos ejemplos triunfantes de tango clásico que no cayeron en la simpleza fue, por estos años, el del Sexteto Mayor. Concebido en plena década del setenta como una orquesta dedicada exclusivamente a hacer interpretaciones instrumentales, estaba integrado por dos bandoneonistas atentos a la necesidad del público local y a la potencialidad del tango en el resto del mundo: José Libertella y Luis Stazo. Presentando una formación al viejo estilo, y con un repertorio predominantemente clásico aunque con arreglos renovados, el Sexteto Mayor logró mantenerse en las décadas siguientes (con varios cambios en su *staff* primigenio) con presencia en los escenarios de tango más importantes, tanto de la Argentina como del exterior.

Otros casos análogos de tango de calidad y, a la vez, no piazzolleano fueron la orquesta de Pugliese, el Sexteto Tango –nacido de un desprendimiento de esa orquesta–, y las de Leopoldo Federico y Troilo, quien la mantuvo hasta su fallecimiento en 1975. Por su parte De Ángelis y D’Arienzo (este último hasta 1976, cuando muere) seguían haciendo un tango que, aunque no era precisamente “de prestigio”, aun conservaba su antigua popularidad. No obstante, en los años setenta y ochenta costaba imaginar que el tango pudiera volver a ocupar algún día el lugar que antes había tenido.

El resurgimiento

Contra todos los pronósticos, poco antes de la muerte de Piazzolla, en 1992, el tango, entendido como un hecho cultural masificado,

comenzó a dar ciertos síntomas de recuperación. Algunos grandes espectáculos habían obtenido un gran éxito tanto en la Argentina como en el resto del mundo; estas puestas en escena incluían coreografías (que no siempre respondía a formas ortodoxas) que, nuevamente, después de muchos años captaban la atención internacional. El ambiente de los músicos comenzó a reactivarse, apareció una nueva generación de orquestas y cantantes, y renació el interés por aprender a bailar tango.



La orquesta de Osvaldo Pugliese fue una de las que más influyó en los jóvenes conjuntos de comienzos del siglo XXI.

Este fervor fue creciendo con el correr de los años y produjo, en términos estéticos, un fenómeno extraño: el sonido post-Piazzolla, en lugar de avanzar hacia una complejidad mayor, volvió a un elaborado clasicismo, propio de los años cuarenta y cincuenta. Tuvieron muy buena cabida las imitaciones de orquestas que tocaban tangos al estilo de Gobbi, de Pugliese o de Caló. La rápida e insólita aceptación de esta clase de tangos demostró que el público había anhelado, durante largos años, un retorno a las fuentes.

Las industrias culturales aprovecharon rápidamente este nuevo auge del tango, que comprendía públicos de todas las edades y estratos sociales. Por ejemplo, fuera de los programas de radio y televisión tradicionales –que, a decir verdad, habían logrado mantener su nicho de oyentes– significó toda una novedad la aparición en 1990 de FM Tango: una frecuencia dedicada exclusivamente a emitir música porteña. Soplaban vientos de cambio: su productor, Michel Peyronel, no venía del tango, sino del *rock*. Su éxito fue tal que, con el sello de FM Tango, se reeditó mucho material grabado en los años treinta, cuarenta y cincuenta, ahora en el moderno formato del *compact disc*. Este éxito hizo que años más tarde, al expirar la licencia, la frecuencia (ocupada por la FM de Radio Municipal de Buenos Aires) continuase dedicada a esta música para no perder oyentes.

Además de la radio, comenzaron a aparecer revistas especializadas que lograron una interesante penetración en el mercado. Poco después ya se instalaba una señal de televisión por cable para transmitir programación tanguera las veinticuatro horas (historia, enseñanza de baile, reportajes, videoclips, películas, *soundies*, publicidad de productos vinculados con el quehacer tanguero, etc.).

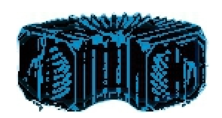
La industria discográfica redescubrió su archivo e inundó literalmente el mercado con docenas de grandes colecciones; aparecieron también sellos dedicados a publicar a nuevos artistas. En el exterior se observaba un panorama similar: discos españoles, ingleses, japoneses, etc., armados con material cedido por coleccionistas o directamente tomados de viejos *long plays* sin permiso de las discográficas. En realidad, en los años del *compact disc,* se reeditaron muchas más grabaciones de tango que durante todo el reinado del *long play* y del *cassette*. También se incrementó la bibliografía por la publicación de mucho material escrito, principalmente historias y cancioneros.

El impulso de los años noventa se comprobó especialmente en los sitios de baile: las clásicas “milongas”, donde se practicaba y enseñaba el tango. Se multiplicaron por todo el país en forma extraordinaria; salones, clubes, sociedades de fomento, departamentos reacondicionados, etc., sea cual fuere su ubicación o categoría, obtuvieron una alta rentabilidad con el baile, incluso en

horarios que antes no eran habituales (en días laborables y en plena hora de oficina, por ejemplo). En ellos reaparecieron dos profesiones que estaban olvidadas: el *disc jockey* de tango y el profesor de baile. Nacieron revistas con guías y publicidad de lugares, y con información nacional e internacional. Los festivales de tango, organizados periódicamente con auspicio oficial, fueron otro incentivo valioso para el acercamiento de la gente y alcanzaron altos niveles de concurrencia y participación.

Sin embargo, en este renacimiento de los años noventa (que fue acrecentándose durante aproximadamente dos décadas y media), el interés mayoritario se centró en la práctica del baile con grabaciones del repertorio clásico del tango (Pugliese, Di Sarli, Troilo, Caló, Tanturi, D'Arienzo, De Ángelis y Biagi), y el público fue renuente a aceptar las orquestas "en vivo" en las milongas. Estas, al igual que los cantantes, quedaron reservadas para los escenarios. Por añadidura, en los bailes organizados rara vez los musicalizadores mostraron voluntad por apartarse de un canon consistente en el puñado de grabaciones que *ellos* consideraban "bailables". Por otra parte, el público de las milongas, incluso el más joven, mantuvo (y aún mantiene) un código de comportamiento propio de hace cincuenta años.

Quedó claro, pues, que por fin el tango –como ocurriera en anteriores ocasiones– había logrado, una vez más, reformularse para comenzar un nuevo ciclo.



---

75 Diego Fischerman, "Fascistango", *Página/12*, 24 de noviembre de 2002.

Una historia transparente

Palabras finales

El filólogo español Carlos García Gual definió el mito como un relato tradicional que refiere la actuación memorable y ejemplar de unos personajes extraordinarios en un tiempo prestigioso y lejano. A su vez, el doctor Jorge Waddell señala que, cuando se hace historia con hechos locales de alguna comunidad, en general se tiende a urdir una historia apologética. Ambas síntesis son perfectamente aplicables a la percepción popular del tango, cuyos primeros intentos por registrar su historia se empeñaron en instalar la idea general de un pasado mítico y brumoso, en un tono inequívocamente encomiástico.

Imponer y reforzar esta imagen durante las primeras décadas del siglo XX, cuando el objeto de estudio no tenía aún ni cincuenta años de antigüedad, habría sido inaceptable en otros ambientes; el público del tango, como vimos, la recibió con agrado (y tal vez con resignación). La consecuencia fue una canonización de esta forma de relato y la desaparición de toda voluntad crítica.

Muchos fueron los factores que colaboraron para ello: una persistente falta de contextualización de hechos y artífices; la sobrevalorización de la real incidencia que tuvieron algunos artistas a lo largo de la historia; la tendencia a mostrar lo excepcional como corriente; el desconocimiento del verdadero funcionamiento profesional de hacedores e intérpretes, que incluía la falta de comprensión del sistema laboral a nivel global; la aceptación sin cuestionamiento de citas autorreferenciales y a menudo contrafácticas; la sacralización de opiniones por proceder de firmas supuestamente autorizadas; etc. A esto debe sumarse que, en general, no se partía de una hipótesis de trabajo, sino de conclusiones previas a las que sólo hacía falta dotar de una justificación.

No pocos historiadores escaparon de este panorama; los que lo lograron, por desgracia, rara vez fueron leídos a conciencia. Ya fuera porque se los consideraba demasiado técnicos para su comprensión popular o porque habían adquirido cierta aureola de "excentricidad" por sus informes a contracorriente, lo cierto es que en pocas ocasiones pudieron ser escuchados. En su lugar hubo una clara preferencia por los relatos más sentimentales y recargados de adjetivaciones, o con inclinación al discurso panegírico.

La realidad es que la historia del tango es, a grandes rasgos, bastante lineal y transparente. Al igual que ocurre con muchas otras historias de diferentes ramas del arte, en la del tango se observan ciclos de gran creatividad seguidos de etapas de amesetamiento, decadencia y reformulación. También es justo aclarar que no han sido tantos los hechos verdaderamente notables capaces de marcar puntos de inflexión, porque el tango constituyó, antes que nada, un curso laxo de acontecimientos artísticos con escasos momentos que puedan considerarse hitos para el cambio rápido del derrotero histórico. Obras, autores, intérpretes y estilos aparecieron, se expresaron e influyeron formando parte de un flujo de eventos. Extraerlos de esa dinámica equivale a desconectarlos de la realidad de su tiempo, para desembocar en una apreciación equivocada de su genuino peso en la historia.

Lejos del candor de folletín de las primeras obras escritas sobre la materia, con este libro hemos intentado ofrecer un panorama integral y crítico del mundo del tango, que ayude a comprender su historia y que también permita, el día de mañana, su profundización con herramientas de existencia verdadera y efectiva.



Índice de nombres

B

Bachicha (Juan Bautista Deambroggio)
Bahr, Carlos
Balbi, José
Baliñas, César
Band, Heinrich
Bandini, Bruno
Barbé, Carlos
Barbieri, Guillermo
Bardi, Agustín
Bartolo el Brasileño
Basaldúa, Héctor
Basso, José
Bates, Héctor y Luis Jorge
Bates, Héctor
Battistella, Mario
Bayardo, Lito
Bayón Herrera, Luis
Bazán, Juan Carlos
Beiró, Jorge
Beltrán, Roberto
Benza, Esteban
Bergamino, Juan
Bergé, Claudio
Berliner, Emil
Bermúdez, Carlos
Bernal, Carlos
Bernardo, Paquita
Bernstein, Arturo
Berón, Raúl
Berto, Augusto P.
Betinoti, José
Bevilacqua, Alfredo
Biagi, Rodolfo
Bianchi, Alberto
Bianco
Bidart, Beba
Blanche Madame

Blázquez, Eladia
Blomberg, Héctor Pedro
Böhr, José
Bonavena, Antonio
Bonnel, Luciano
Bono, Juan
Borelli, Lidia
Borges, Jorge Luis
Bori, Angélica
Bosch, Chola
Bottini, Jorge
Boulanger, Nadia
Boyer, Lucienne
Bozán, Sofía
Brameri, Emilio
Brignolo, Ricardo
Bruni, Norma
Bucich, Antonio
Buglione, Antonio
Bur, Pedro
Burgos, Carlos
Burlando, Bartolomé
Buti, Carlo
Buzón, Manuel

C

Cabral, Fedora
Cabral, Walter
El Cachafaz, El (Ovidio José Bianquet)
Cadícamo, Enrique
Calderón, Aldo
Calderón, Carmencita
Caló, Miguel
Caló, Roberto
Camarano, Félix
Cambareri, Juan
Cambón, Juan Carlos
Campoamor, Aldo

Campoamor, Manuel
Campos, Enrique
Campos-Calabró
Canaro, Juan
Canaro, Francisco
Canaro, Rafael
Cao, Juan
Caplán, Marcos
Caprino, Vicente
Carbel, Enrique
Cardarópoli, Pascual
Cárdenas, Eugenio
Cardoso, Jorge
Carlos el Inglés
Carné, Mercedes
Carol, Alberto
Carranza, Carlos
Caruso, Juan Andrés
Caruso, Luis
Casal, Jorge
Casalins, Jaime V.
Casares, Carlos
Casas, Juan Carlos
Casella, Pedro
Castellanos, Pintín
Castillo, Alberto
Castillo, Cátulo
Castriota, Samuel
Cayol, Roberto
Cazón, Higinio
Centeya, Julián
Cepeda, Andrés
Cerchetti, Carlos Enrique
Césari, Mario
Chanel, Roberto
Charlo
Chiappe, Antonio
Cimaglia, Próspero

D

De la Cruz, Ernesto
De la Fuente, María
De la Púa, Carlos
De Marchi, Antonio
De Nava, Arturo (Arturo Navas)
De Solórzano Pereira, Juan
Del Bagno, Rafael
Del Campo, Alberto
Del Campo, Alejandro
Del Carril, Elisa
Del Carril, Hugo
Del Carril, Rosa
Del Carril, Susy
Del Cerro, Enrique
Del Cerro, Ortega
Delfino, Enrique
Del Grossi, Olga
Delhort, Adria
Del Moral, Carmen
De los Ríos, Marta
Del Prado, Blanquita
Del Río, Alfredo
Del Valle, Enrique R.
Delson, Juan Carlos
Delyle, Lucienne
Demare, Jorge
Demare, Lucas
Demare, Lucio
De Murat, Ulyses Petit
Denis, Alberto
Denis, Jorge
De Rosas, Héctor
Desándalo, Oscar
Desmond, Lidia y Violeta
Deval, Horacio
Devin, Santiago
Diale, Alberto
Díaz, Ángel “Paya”

Falcón, Ada
Falcón, Adhelma
Falcón, Jorge
Falgás, Andrés
Faluggi, Gloria
Famá, Ernesto
Famiglietti, Francisco
Farrel, Héctor
Fasoli, Lidio
Fava Pollero, Julio
Federico, Domingo
Federico, Leopoldo
Felipetti, José
Fernández Moreno, Baldomero
Ferrazzano, Agesilao
Ferrer, Horacio
Ferro, Julia
Filiberto, Juan de Dios
Fiorentino, Francisco
Firpo, Roberto
Fleitas, Luis Alberto
Flores, Celedonio Esteban
Flores, Ofelia
Flores, Roberto
Fontaina, Roberto
Fontán Luna, Alberto
Forte, Enrique
Forte, Vicente
Francia, Adolfo
Francia, Manlio
Francini, Enrique Mario
Franco, Alberto
Francy, Nedda
Fresedo, Osvaldo
Fresedo-Tito-Cobián
Fugazot, Roberto
Fuster, José

G

L

Laborde, Armando
Lafuente, Carlos
Lago, Alberto
Lagomarsino, Ángel
Lagos, Horacio
Lamarque, Enrique
Lamarque, Libertad
Lamas, Juan Carlos
Lamas, Hugo
Landi, Mario
Lang, Fritz
Larrauri, Juanita
La Salvia, Vicente
Lauga, Juan
Lauga, Pedro
Láurenz, Betty
Láurenz-Casella
Láurenz, Félix
Láurenz, Pedro
Lauri, Evita
Lavalle, Raúl
Lavié, Raúl
Ledesma, Amanda
Ledesma, Argentino
Le Pera, Alfredo
Lesica, Rodolfo
Libertella, José
Linares, Jorge
Lindström, Carl
Linyera, Dante A.
Llanes, Ricardo
Lloyd, Frank
Loduca, Vicente
Logatti, Lorenzo
Lombardo, Atilio
Lomuto, Francisco
López, Eugenio Gerardo

López, Juan Francisco
Loreto, la Parda
Loy, Fanny
Lozano, Pablo
Lucero Palacios, Alfredo
Lucero, Enrique
Lugones, Leopoldo
Luna, Jovita
Luz, Aída

M

Macchi, Carlos
Maciel, Enrique
Maciel, Jorge
Maderna, Osmar
Madero, Vicente
Maffia, Pedro Mario
Magaldi, Agustín
Magaldi-Noda
Maglio, Juan
Maida, Antonio
Maida, Roberto
Maizani, Azucena
Malbrán, Carlos
Malerba, Alfredo
Malerba, Carlos
Malerba, Ricardo
Malvagni, Antonio
Mancione, Alberto
Manco, Silverio
Mandarino, Amadeo
Manzi, Homero
Marafiotti, Leopoldo
Marambio Catán, Juan Carlos
Marcó, Héctor
Marconi, Guglielmo
Marcucci, Carlos
Marechal, Leopoldo

Margal, Alberto
María Angélica
María la Vasca
Marino, Alberto
Marino, Francisco Alfredo
Maroni, Enrique Pedro
Martel, Julio
Martínez Espinel, Vicente
Martino, Francisco
Marvil (Elisardo Martínez Vila)
Mastronardi, Carlos
Mathon, Arturo
Matos Rodríguez, Gerardo
Maurano, Mario
Mauré, Héctor
Mayel, Carlos
Mazzoco, Vicente
Medina, Elsa
Medina, Orlando
Medina Roberto
Meller, Raquel
Membrives, Lola
Mendizábal, Rosendo
Mendoza, Luis
Mentasti, Ángel
Merello, Tita
Metallo, Gerardo
Miranda, Juan Carlos
Miranda, Nina
Mise, Mauricio
Moglia Barth, Luis José
Molar, Ben
Molina, Rita
Mondino, Adolfo
Monich, Sebastián
Monsch, Baltasar
Montemar, Rosita
Montero, Miguel

Montserrat, Laurentina
Morales, Alberto
Morales, Lita
Morán, Alberto
Morel, Alberto
Moreno, Armando
Moreno, Jaime
Moreno, Osvaldo
Moreno, Pablo
Moreno-Bayardo
Morera, Eduardo
Mores, Mariano
Mori, Máximo
Morín, Carlos
Mujica, Miguel
Mujica Láinez, Manuel
Munilla, Diego
Muñoz, Prudencio
Murillo, Ignacio
Murúa, Alfredo
Muttarelli, Félix
Muzzio Sáenz Peña, Carlos

N

Naón, Sebastián
Nasca, Carlos
Natale, Andrés
Nava, Cipriano
Navarrine, Alfredo
Negro, Héctor
Nelson, Julio Jorge
Nelson, Oscar
Nicolás Primiani,
Noda, Pedro
Novarro, Chico
Nudler, Julio
Nunziata, Fernando

O

Olivari, Nicolás
Olmos, Sabina
Omar, Jorge
Omar, Nelly
Oréfice, Francisco
Ortega, Carlos
Ortega del Cerro
Ortiz, Ciriaco
Ortiz, Jorge

P

Pacheco, Héctor
Padula, José Luis
Palacio, Jorge
Palacios, Héctor
Palmero, Anita
Palomero, Alberto
Palomero, Gonzalo
Pane, Rómulo
Panizza, José Luis
Pardo, Mario
Paredes, Nicolás
Parravicini, Florencio
Pascual, José A.
Pascualín
Paul, Olga
Pecci, Vicente
Pécora, José
Pelay, Ivo
Pellejero, Emilio
Peñaloza, Gabino Coria
Pepe, Vicente
Pérez Freire, Osmán
Pesoa, Rosendo
Petillo, Raimundo
Petrucelli, Luis
Pettorossi, Horacio

Peyronel, Michel
Piana, Elena
Piana, Sebastián
Piazzolla, Ástor
Pichardo, Esteban
Pinto Maestro
Piquer, Conchita
Píriz, Francisco
Pizarro, Manuel
Podestá (los)
Podestá, Alberto
Podestá, Martín
Podestá, Ricardo
Poli, Manolita
Polito, Antonio
Polito, Juan
Pollet, Enrique
Pontier, Armando
Ponzio, Ernesto
Ponzio-Bazán
Posadas, Carlos
Presas, Leopoldo
Primiani, Nicolás
Prince, Román
Príncipe Azul
Puglia-Pedroza
Pugliese, Adolfo
Pugliese, Ana María
Pugliese, Osvaldo
Puglisi, Cayetano
Py, Eugenio

Q

Quesada, Héctor
Quijano, Pedro M.
Quintana, Horacio
Quiroga, Angélica
Quiroga, Roberto

Quiroga, Rosita

R

Racciatti, Donato
Radford, Michael
Radrizzani, Ambrosio
Rando, Enrique
Rasca, Juan C.
Ray, Roberto
Razzano, José
Requena, Osvaldo
Reyes, Fernando
Reynal, Alberto
Ribó, Osvaldo
Ricardo, José
Rietti, Elio
“Riobal”
Rivara, Maestro
Rivera, Alberto
Rivero, Edmundo
Riverol, Ángel Domingo
Roca, Julio A.
Roccatagliatta, David
Rodio, Antonio
Rodríguez, Enrique
Rodríguez, Pablo
Rodríguez de Gobbi, Flora Hortensia
Rodríguez Lesende, Antonio
Rojas, Alfredo
Roldán, Carlos
Romero, Manuel
Romero Carranza, Luis
Roncallo, José Luis
Rorra, Oscar
Rosenberg, Julio
Rossi, Ernesto “Tití”
Rossi, Tino
Rossi, Vicente

Rótulo, José
Rotundo, Francisco
Rovira, Eduardo
Roxlo, Conrado Nalé
Rubino, Jorge
Rubistein, Luis
Rufino, Hilda
Rufino, Roberto
Ruiz, Floreal
Ruiz, Ricardo

S

Saavedra, Carlos
Sabato, Ernesto
Saborido, Enrique
Salgán, Horacio
Salinas, Saúl
Sánchez, Florencio
Sánchez Gorio, Juan
San Martín, Felisa
Sanmartino, Mateo
Santa Cruz, Domingo
Santillán, Pardo
Sarcione, Juan
Sarita
Sassone, Florindo
Scalon, Luis
Scatasso, Antonio
Schipa, Tito
Schumacher
Scorticatti, Federico
Selles, Roberto
Serna, Alberto
Serpa, Oscar
Serra, Domingo
Servidio, José
Severino, Arturo
Sierra, Luis Adolfo

Silva, José María
Silvestre, Margarita
Simarra, Bernabé
Simone, Mercedes
Sir Arthur
Siri, Eros Nicolás
Solá-Díaz
Solá, Margarita
Soldi, Raúl
Soler, Hugo
Soliño, Víctor
Soriano, Osvaldo
Sosa, Julio
Souriau, Étienne
Spitalnik, Ismael
Staffolani, Horacio
Stamponi, Héctor
Stazo, Luis
Stevani, M.
Stiro, Adela
Suárez Campos
Susini, Enrique Telémaco
Szwarcman, Alejandro

T

Tagini, Armando
Tagle Lara, Benjamín
Tania
Tanturi, Ricardo
Tarana, Anselmo
Taube, Evert
Teisseire, Luis
Thelma, Linda
Thorry, Juan Carlos
Tinelli, José
Tito-Fresedo-Cobián
Tolosa, Luis
Torrallardona, Carlos

Torres, Jorge
Torres, José
Trejo, Nemesio
Trejo, Miguel Ángel
Troilo, Aníbal
Tuegols, Rafael

U

Ucelli, Zulema
Ugarte, Oscar
Uhlig, Carl Friedrich

V

Vaccarezza, Alberto
Valle, Federico
Vallejos, Roberto
Vardaro, Elvino
Varela, Carlos
Varela, Héctor
Vargas, Ángel
Vázquez, Genaro
Vázquez, José
Vázquez, Pablo
Vázquez Vigo, José
Vedani, César
Vega Carlos
Vélez, Lucrecia
Velich, Herminia
Vera, Virginia
Verri, Orlando
Vidal Jorge
Vidal, Tita
Videla, Roberto
Videla Dorna, Daniel
Vila, Alberto
Vila, Augusto “Tito”
Villanueva, Héctor

Villoldo, Ángel G.
Viñas, Eugenio
Viván, Carlos
Vivas, Domingo Julio
Vivianne, Andrée
Volpe, Agustín

W

Waiss, Carlos
Walsh, María Elena
Weisbach, Alberto
Wheastone, Charles
Wilson, Nilda

Y

Yanel, Carlos
Yiso, Reinaldo
Yoli, Yola

Z

Zárate, Dorita
Zerrillo, Roberto
Zucchi, Oscar